

Agustín Espinosa

Crimen y otros textos

Agustín Espinosa

BIBLIOTECA BASICA CANARIA

29

CRIMEN Y OTROS TEXTOS

Edición de Manuel Almeida



Biblioteca Básica Canaria

Director

Juan Manuel García Ramos

Consejo asesor

María Rosa Alonso

Juan Jesús Armas Marcelo

Joaquín Artiles

Luis León Barreto

Sebastián de la Nuez

Pablo Quintana

Jorge Rodríguez Padrón

Lázaro Santana

Maximiano Trapero

Comisión técnica

Coordinación:

Maximiano Trapero

Corrección:

Juan Antonio Martínez de la Fe

Diseño:

Juan Francisco Alamo

Producción:

Carlos Gaviño de Franchy

Secretaría:

Bernardo Chevilly

Mireya Jiménez Jaén

Agustín Espinosa

CRIMEN
Y OTROS TEXTOS

Islas Canarias
1990

- © Para la introducción **Manuel Almeida**
- © Para el texto **Agustín Espinosa**
- ©  Viceconsejería de Cultura y Deportes.
Gobierno de Canarias

ISBN: 84-87137-33-4

Depósito Legal: M. 5.879-1990

Fotomecánica e impresión:

MARIAR, S. A. - Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
INTRODUCCIÓN	11
CRIMEN	23
Dedicatoria	24
PRIMAVERA	29
Luna de miel	31
Hazaña de sombrero	35
La Nochebuena de Fígaro	37
¿Era yo un caballo?	39
Ángelus	41
VERANO	43
Diario entre dos cruces	45
OTOÑO	49
La mano muerta	51
Retorno	53
¡No! ¡No!	57
INVIERNO	59
"Parade"	61
Diario a la sombra de una barca	67

	<u>Págs.</u>
EPÍLOGO EN LA ISLA DE LAS MALDICIONES.	71
MEDIA HORA JUGANDO A LOS DADOS ...	77
"La génesis de esta conferencia"	79
"Voy a hablar esta tarde del pintor Jorge Oramas"	83
La risa del mudo	85
Odio, amistad y un cofre encantado	87
La fiesta del alcohol	88
La fiesta de la sangre	88
La fiesta del hambre	89
La fiesta de la crudeza	89
Anunciación	91
Pintar y hacer cuadros	93
La vida es sueño y el cubiletero imprudente ..	95
SOBRE EL SIGNO DE VIERA	99
LA ISLA ARCÁNGEL DE LOPE	115
"Lope de Vega aparece"	117
"¿Cómo llega Lope de Vega a Gran Canaria?".	118
Castilla	121
Ardor	123
Brasa	125
Fuego	127
Agua	129
Llanto	131
HABLEMOS AHORA DEL ASNO...	133
1. Un asno griego: Luciano	139
2. Un asno latino: Apuleyo	141
3. A la rebusca del asno perdido	143
4. Un asno italiano: Maquiavelo	145

	<u>Págs.</u>
5. Un asno castellano: Cervantes	147
6. Un asno inglés: Coleridge	149
7. Un asno andaluz: Juan Ramón Jiménez ..	151
 SANGRE DE ESPAÑA	 153

INTRODUCCIÓN

En el período de la literatura española que comprende desde la segunda mitad de los años veinte hasta la contienda civil, la obra de Agustín Espinosa representa uno de los más claros ejemplos de lo que puede suponer la actividad literaria cuando está guiada por un sentimiento creativo riguroso y por una lúcida y nada sospechosa conciencia de renovación. En esta época, las islas van a quedar integradas —en ocasiones con propuestas totalmente singulares— en el más auténtico proyecto de modernidad que se ha llevado a cabo en el país en lo que va de siglo —casi podría decirse que lo que ha venido después no ha sido más que una sucesión de charlas de aburridas damas en torno al té de media tarde—. En primer lugar, a través de *La Rosa de los Vientos* —cinco únicos números entre 1927-28, en los que Espinosa participa de manera activa con Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana—, y de la página literaria del diario *La Tarde*, «La Nueva Literatura», se introducen en Canarias las corrientes vanguardistas de los años veinte, ya practicadas en la Península por escritores como Juan Ramón, Gómez de la Serna, Ortega, Giménez Caballero y otros. A partir de 1930 irán ganando terreno las teorías surrealistas, bajo cuyo influjo se escribirán obras de la radicalidad extrema de *Crímen*. La asimilación de las nuevas tendencias no se llevará a cabo más que bajo el signo de la polémica virulenta con los elementos más reaccionarios de nuestra cultura, apegados a un tradicionalismo localista y mentecato.

Espinosa va a jugar un papel relevante en el desarrollo de ambos proyectos, tanto desde una posición teórica, plasmada en una ininterrumpida labor ensayística, como en su obra más decididamente creativa. En ambos casos continúa hoy llamando la atención el rigor de su compromiso estético, que lo ha conducido a la construcción de un lenguaje plural donde el dinamismo rítmico y los desplazamientos referenciales conforman una prosa de múltiples efectos júbilosos.

En efecto, y dejando de lado su producción anterior a 1927, donde la fuerte influencia modernista no deja lugar a una expresión lírica personal, y sus escasos y contradictorios textos posteriores a 1936, en que podemos descubrir, sorprendidos, a un patético Espinosa realizando absurdos elogios a la Falange, su obra, lúdica, radical en ocasiones, de una tensión expresiva poco común, nos permite descubrir entre sus páginas algunos de los hallazgos más sorprendentes de nuestras letras.

El momento en que en su escritura se opera la transición hacia una obra de mayor personalidad y en la que puede desarrollar su concepción de modernidad literaria, es el contacto con los movimientos españoles de vanguardia de los años veinte. En ellos hallará Espinosa la expresión más feliz de un arte que es, a la vez, proclama de una nueva sensibilidad y reivindicación de la libertad creadora. Los «felices veinte», nombre con que se ha oficializado a esta época, son años profundamente marcados por una explosión de vitalidad, optimismo y confianza en el progreso como nunca más se ha repetido: el desarrollo del tranvía y del automóvil, el diseño industrial, el cine, el jazz, etc., son, entre otros, factores que justifican tal exaltación de lo nuevo. Ni que decir tiene que este vitalismo con que se celebran los días es, genuinamente, un fenómeno urbano y cosmopolita, y que en el caso de las tendencias más radicales —Dadaísmo, Futurismo— se deriva en una crítica agresiva, ácida y despiadada a todo lo que supusiera signo de tradición —no olvidemos, sin embargo, que también en las vanguar-

días se produce una etapa de pesimismo y crisis, que en nuestra lengua vendrá representada por escritores de la talla de Vallejo, y que este optimismo al que acabamos de aludir, con frecuencia, no es sino la más evidente formalización de una profunda ingenuidad—.

El hecho de que las vanguardias se introduzcan en nuestro país de modo tardío hace que éstas aparezcan despojadas de su agresividad inicial, y permite, incluso, recuperar de la tradición aquellos elementos vivos, universales y modernos. Es así como se justifica, por ejemplo, el interés por la Edad Media o ciertos aspectos del XVIII y el rechazo unánime que provoca el siglo XIX, sobre todo en lo que se refiere al cultivo de un romanticismo sentimentaloides, lacrimoso y retórico en países como el nuestro. En esa línea de recuperación de la tradición habría que situar la misma labor de Espinosa de búsqueda de romances tradicionales, así como sus investigaciones sobre Clavijo y Fajardo y Viera —en Lancelot escribirá: «Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino total»—. Este hecho de no hacer *tabula rasa* con la tradición literaria del pasado —también los surrealistas van a reivindicar precedentes en la literatura anterior— es lo que inclina a muchos a hablar de «Nueva Literatura», más que de «Vanguardia».

Pero las vanguardias se orientan, sobre todo, en otra dirección que habría de conducir las a logros de mayor radicalidad y trascendencia: el cambio en el modo de representación del mundo que ahora se postula y que pretende marcar distancias con los modelos imperantes en el siglo anterior, romanticismo y realismo. Si entre los románticos la literatura sirve sobre todo como modo de expresión de la propia experiencia vital y en el realismo se pone al servicio de un mundo cuyos espacios y acontecimientos nombra según un orden lógico y aceptado —impuesto, evidentemente, por el peso fáctico de la realidad—, las vanguardias, en cambio, proclamarán la total autonomía del lenguaje literario e insistirán, fundamentalmente, en

las múltiples posibilidades creativas que ofrece un lenguaje antirrealista y/o antirreferencial. Ello supone, entre otras cosas, una desautomatización del discurso y una defensa del azar verbal —la Literatura como juego de dados— que justifica el enriquecimiento que se produce a nivel metafórico y simbólico en los textos literarios del momento. Supone, además, una concepción del lenguaje depurada y aséptica —esto es, libre de cualquier atisbo de sentimentalismo, vaciado de toda retórica— y una potenciación de los recursos expresivos, que ocupan, a partir de ahora, un lugar privilegiado en los textos.

Estas dos características, depuración estilística y autonomía textual, son puestas por Espinosa al servicio de toda su obra, si bien adquieren su dimensión más lograda en *Lancelot*, 28^a-7^a (1929), guía integral de la geografía lanzaroteña. Allí, todos los elementos de la narración, atmósferas, lugares, personajes, situaciones, aparecen desprendidos de su significación cotidiana en virtud de una transmutación verbal depurada e imaginativa y convertidos en elementos de una nueva red simbólica. Los referentes, ya sin sentido a fuerza de cotidianos, aparecen sustituidos por la sorpresa de las imágenes; las cosas por su esencia luminosa; la isla real por la isla textual. Todo el texto está poblado de referencias a la nueva estética, alcanzando su mayor densidad en la descripción de Nazaret: «gran higiene arquitectónica», «aire límpido, ágil», «aires recién bañados», «gran geometría de horizontes», «rayas blancas» que se levantan «lavadas y empolvadas», etc., son imágenes que están apuntando en una dirección muy precisa.

La nueva realidad —la realidad creada— se construye no a partir de nuestras expectativas, sino de nuestra capacidad de sorpresa: va apareciendo ante los ojos del lector como un producto artesanal y mágico que termina por atraparlo en sus hábiles redes luminosas. Expresiones como «arte por el arte», «arte deshumanizado», «arte puro» y otras no son sino modos de nombrar a esta actitud estética que insiste, por un lado, en la búsqueda de un lenguaje dotado

de una alta condensación expresiva y, por otro, en el carácter autónomo de la creación artística.

Con un rigor creativo idéntico al de sus textos narrativos más extensos, *Lancelot* o *Crimen*, Espinosa desarrolló una labor ensayística que no ha perdido vigencia con el paso del tiempo y que lo sitúa como uno de los escasos críticos creadores de nuestras letras. Su extensa obra ensayística participa, a grandes rasgos, de las mismas características que el resto de su prosa —no hay que olvidar que justo uno de los objetivos de las nuevas tendencias era abolir la tradicional distinción de géneros, y que el propio Espinosa había logrado en *Lancelot* situar a un mismo nivel expresivo la narración, el ensayo y el poema—. En «Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva*, de Gutiérrez Albelo», el escritor precisa algunas ideas sobre su concepción del ensayo literario: «Hay dos maneras de hacer crítica literaria, dos modos de ver críticamente un libro, dos tratamientos que darle (algo así como el «tú» y el «usted» —penumbra o luz— del diálogo): el tiento y el análisis.

Tentar una cosa es bien distinto de analizarla. El tiento es aún emoción. El análisis es ya frialdad rígida. Se tienta a una mujer, pero se analizan sus actos. Tienta Satanás y Dios analiza. Tentar, pues, entra en lo diabólico y analizar en lo divino. Por vocación, se ejercita el tiento y se cultiva, por cultura, el análisis. El tiento es oficio que hay que ejercerlo muy de cerca, ciego de los ojos, con las manos sobre la misma masa. El análisis no puede hacerse sino desde un meditado lejos, desde una lejanía precisa, al cuidado y guarda de los ojos abiertos de par en par. A espalda de las manos trabaja el análisis y a espalda de la vista, el tiento. Ambos son buenos hermanos, sin embargo, como lo blanco y lo negro, cuando se les oye al mismo tiempo, se piensa en lo útil de su maridaje».

Como muestra de esta labor ensayística se recogen aquí cinco conferencias dictadas por Espinosa entre 1932-1935: *Sobre el signo de Viera* —que tiene su origen en una

conferencia de 1932 cuyo título original era *Bajo el signo de Viera*—, *Medía hora jugando a los dados* (1933), *La isla arcángel de Lope* (1935), *Hablemos ahora del asno...* (1935) y *Sangre de España* (1935). De ellas, sin duda, la más conocida y la que normalmente ha funcionado con una autonomía similar a sus obras narrativas mayores es *Medía hora...*, y, aunque, efectivamente, el texto sobre el pintor Oramas adquiere una dimensión lírica poco común, todas ellas son claros ejemplos de ingeniosos ejercicios de estilo...

Lope y Viera son el objeto de atención de dos de estos textos. No obstante, el interés de Espinosa por Lope es de muy distinto signo del que muestra por Viera. De Lope parece sorprenderle su extraordinaria capacidad taumática que lo lleva a convertir en materia literaria cualquier asunto de la Historia, la Geografía, la Mitología o la Hagiografía: esa manipulación increíble de los datos, esa transgresión casi sistemática de la realidad que tanto ha sorprendido a los estudiosos de Lope y que sólo de modo tangencial tiene que ver con los postulados antirrealistas de la Nueva Literatura. En Viera, en cambio, encuentra al intelectual ilustrado del XVIII con una decidida voluntad mitificadora de la cultura, la historia y el espacio, lo cual parece situarlo más cerca de sus preocupaciones. No hay que olvidar que *Lancelot* aparece impulsado por esta idea, la misma que guió a Camoens, Homero, Virgilio o Ercilla: universalizar una realidad concreta a partir de un modelo literario determinado, transformarla en mito, poetizarla.

Hablemos ahora del asno... y *Sangre de España* se plantean con un propósito semejante: a partir de un tema concreto, el asno o la sangre, se hace un recorrido por la literatura anterior a fin de ir entresacando, de aquí y de allá, variaciones sobre el mismo. No obstante, el tono de ambas es radicalmente opuesto: el humor corrosivo e irónico de la primera contrasta con el carácter dramático de la segunda («Un río de sangre corre por la poesía española —escribe—. Ella

misma es casi sólo eso: un cárdeno Ebro, cuyo Reinoso son unos Infantes castellanos, y unas bodas andaluzas su Mediterráneo»). Pero, además, el hecho de que una gran parte de esta última venga ocupada por la transcripción de los textos poéticos con que ejemplifica su disertación, le confiere a la misma un carácter más académico —contra lo que suele ser norma en el escritor—, que contrasta con la atmósfera lúdica, imaginativa y arbitraria que se respira en *Hablemos ahora del asno...*

Media hora jugando a los dados es el significativo título de una conferencia impartida por Espinosa en el Círculo Mercantil de Las Palmas sobre el pintor Jorge Oramas. Texto situado cronológicamente entre *Lancelot* y *Crimen*, algunos críticos se apresuraron a señalar los aspectos surreales presentes en la obra. Para Pérez Corrales —autor de la investigación más completa sobre la obra de Espinosa, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*—, en el texto conviven elementos surrealistas —Espinosa se había iniciado en el Surrealismo en 1930 con «Triálogo del muerto», según aclara el mismo crítico— con elementos de las vanguardias: si en *Lancelot* Espinosa dirige su mirada hacia lo exterior y en *Crimen* hacia lo interior, en *Media hora*, mirada objetiva y mirada subjetiva se funden, «de ahí su peculiar situación entre dos luces».

En efecto, en *Media hora*, texto breve y, no obstante, de una elaboradísima estructura técnica, se hallan presentes algunos recursos ya citados para *Lancelot*. Los dos textos se inician con una declaración de propósitos donde Espinosa reitera una de las ideas centrales de las vanguardias: el carácter antierudito y antirrealista de su obra. «Quienes hayan llegado esta tarde hasta aquí en busca de realidades objetivas, de erudición catedrática, de palabras oficiales (...) —escribe— han perdido lastimosamente su tiempo.» Ello supone, pues, que Espinosa no abandona la perspectiva mitológica iniciada en *Lancelot*: en ambos casos las realidades concretas y conocidas han sido desprovistas de sus sentidos más próximos y sustituidas por toda una compleja red de

símbolos que afloran en medio del torrencial poder evocador de su lenguaje. La visión «integral» del espacio lanzaroteño da paso aquí a la visión «integral» del hombre-artista Oramas. Por si estas coincidencias fueran pocas, la alusión final a la pintura de Picasso y Juan Gris o a la escritura de Max Jacob y Giménez Caballero, nos sitúan más bien en la órbita de la Nueva Literatura. Tampoco es casual que en ambos textos se repita la imagen del cubilete y los dados —otra metáfora de las nuevas tendencias estéticas—: si las casas de Mozaga y Nazaret son dados del cubilete lancelótico, ahora es el escritor quien se transforma en cubiletero y su público en jugador.

Sin embargo, también en *Media hora* aparecen, como un inquietante adelanto, algunos de los temas más recurrentes de *Crimen*: la acusada intensidad expresiva, el sentido dramático del texto, el fatalismo que lo gobierna, la presencia de elementos como la sangre, el grito, el sueño o la risa —esa risa convulsa que tanto cultivaron los escritores surrealistas y que en más de una ocasión nos trae a la mente la risa de Zaratustra—, su carácter provocador, etcétera. En cualquier caso, la adscripción del texto a una u otra tendencia no es tan importante como el efecto final logrado: una visión trágica y poética del pintor Oramas, símbolo del creador solitario, huérfano de la sociedad, cuya obra se erige, libre y provocadora, frente al gusto y a las convenciones burguesas del arte.

En *Crimen* (1934), publicado diez años después de la aparición del Primer Manifiesto Surrealista, Espinosa asume de modo radical los principios estéticos del movimiento que más influencia habría de tener en la sensibilidad contemporánea. Las investigaciones de Freud y el papel relevante que el psicoanálisis concede al inconsciente despiertan entre un grupo de escritores franceses, encabezados por Breton, un extraordinario interés por los aspectos más irracionales y profundos del ser humano. El modo de incursión en esa realidad caótica, fragmentada y trágica que llamamos

«yo» es la escritura automática —escritura rápida, incontrolada y sin cohesión lógica a fin de conseguir la mayor autenticidad posible en la expresión del subconsciente—, que se transforma, de ese modo, en «un medio de liberación total del espíritu», según proclama uno de los puntos del citado Manifiesto. En la Literatura, no obstante, ya existían precedentes en Lautréamont, Nerval, Rimbaud, Poe, Baudelaire y otros, reivindicados ahora por los conductores del movimiento.

Pero el surrealismo no se queda solamente en una mera actitud estética, en una singular aventura del espíritu; es, además, una toma de postura social y política en la que se halla implícita una denuncia del orden social-burgués dominante como origen de las desigualdades y como auténtico obstáculo para el desarrollo de la imaginación y la creatividad. Esta denuncia se lleva a cabo, fundamentalmente, asumiendo las tesis del materialismo dialéctico —«Hemos unido la palabra Surrealismo a la palabra Revolución tan sólo para mostrar el carácter desinteresado, distante e incluso desesperado de esta revolución», se aclara en el Primer Manifiesto—, si bien la evolución posterior de algunos escritores —entre ellos la del propio Espinosa— tomaría rumbos imprevisibles en ese momento.

En las islas, la introducción de la nueva estética no se va a producir, como ocurriera en otras ocasiones, a través de los escritores peninsulares, sino gracias a la labor del pintor tinerfeño Óscar Domínguez, afincado en París, y, posteriormente, al viaje de Eduardo Westerdahl a Europa. En virtud de estos contactos, en 1935 se produce el viaje de Breton y Péret a Tenerife, la Exposición Surrealista en el Ateneo de Santa Cruz —del cual era director en ese momento Agustín Espinosa—, la publicación del número 2 del *Boletín Internacional del Surrealismo*, así como conferencias y encuentros con los escritores de *Gaceta de Arte*, que había organizado todas estas actividades —todo este fervor surrealista no será, sin embargo, suficiente para conseguir la proyección de otro de los símbolos surrealistas del mo-

mento, *La Edad de Oro*, de Buñuel, proyección a la que se opusieron, con todo tipo de maniobras y con el apoyo de la prensa más reaccionaria, los círculos católicos santacruceros. La película no sería exhibida hasta febrero de 1936, gracias al triunfo del Frente Popular.

El principal vehículo de expresión de los escritores surrealistas será *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl y publicada entre los años 1932-36, aunque contaban también con *La Prensa* y *La Tarde*, los periódicos más liberales de la isla. *Gaceta de Arte* no era, estrictamente, una revista surrealista. Según escribe D. Pérez Minik, la revista «aspiraba a divulgar todas las ideas, estilos y conductas más progresistas que en este año 1932 se producían en Europa, desde la estética a la moral y las modas incluidas. Se intentaba recoger el expresionismo pictórico, la arquitectura funcional, la nueva moral sexual de Bertrand Russell, la fenomenología filosófica o el positivismo lógico, los manifiestos surrealistas, los escritos de Kandinsky sobre el "Jinete Azul", el arte social de Georg Grosz». Realmente, la «facción surrealista» de *Gaceta de Arte* la constituían A. Espinosa, E. Gutiérrez Albelo, D. López Torres y P. García Cabrera, y si bien en el momento de nacer la revista el contacto con el surrealismo es prácticamente nulo, a partir de 1933 se produce una mayor presencia de las producciones surrealistas en ella.

Es justo en las ediciones de *Gaceta de Arte* donde se publica *Crimen*, con portada de Óscar Domínguez. En *Crimen* se dan cita prácticamente todas las obsesiones que marcaron a los escritores surrealistas: sueño, muerte, erotismo, amor loco, irreverencia, provocación. Lejos ya de la feliz serenidad de la geografía lanzaroteña, se da paso ahora a una escritura visionaria e inquietante. Frente a la sonrisa cómplice de *Lancelot*, se erige el humor negro de *Crimen*. La intensidad lírica se vuelve tensión dramática. El ingenuo optimismo vanguardista es sustituido por una concepción trágica y fatalista de la existencia. La profusión en el texto de elementos oníricos, caóticos e irracionales hace contrastar

la escritura turbadora de *Crimen* con la clásica linealidad de formas de *Lancelot*.

Crimen es el relato de una obsesión, de una pasión circular, reiterativa y trágica: de un crimen, como ya adelanta el título. La proliferación de crímenes en el surrealismo francés se ha explicado como un intento deliberado del escritor por provocar «la turbación emocional en el lector» y hacer que en ellos aflore «la escoria hasta los posos más turbios» (M. Pérez Corrales). En la mayoría de los casos el criminal aparece considerado desde un punto de vista elegíaco, esto es, poético y trágico a un tiempo. Es ésa la concepción que asume el propio Espinosa y que perdurará, con ligeras variantes, en la literatura más reciente influida por el surrealismo —baste citar el caso de Genet—.

En *Crimen* la voz del narrador —el propio asesino— deja vía libre a todo tipo de deseos, imágenes, sueños o visiones. Todo surge en bruto, en estado puro, como un magma felizmente liberado, desde el propio subconsciente a la realidad textual. De ahí que no deba extrañar el tono audaz, irreverente o sórdido que toma la narración en algunos momentos: la mujer que tacta los genitales del caballo enfermo, los obrerillos que se apuñalan con toda naturalidad, el mismo gesto de ternura del personaje que lo conduce a acariciar cosas tan dispares como «lomos de libros, filos de navajas, hocicos de gato, rizos de pubis, prismas de hielo, cucarachas mohosas...», la mujer que cotidianamente, y como un acto ritual, se masturbaba, orinaba y descomía sobre él, etcétera. En cualquier caso, lo que en verdad resulta provocador no es la violación en sí del código moral dominante, sino la espontaneidad y el tono inocente adoptados, aparte del alto grado de verosimilitud logrado en las situaciones descritas. Todo ello, igual que en *Lancelot*, apoyado en un lenguaje de extraordinaria viveza y de una fuerte condensación lírica.

Esta disgregación de la conciencia, dominada por todo tipo de sentimientos irracionales e incontrolados, contrasta,

evidentemente, con la óptica «integral» adoptada en *Lancelot*. En *Crimen* se asiste más bien a una disolución del yo poético, a una fragmentación de la voluntad bajo la fuerza del subconsciente, a la expresión de una conciencia en estado de crisis. El texto mismo presenta una estructuración fragmentaria, caótica en apariencia, si bien un análisis demorado de sus páginas nos permitirá establecer innumerables correspondencias entre sus partes. En todo caso, la extraordinaria vitalidad del lenguaje y el tono lírico que adopta actúan como un elemento unificador de primera importancia.

Crimen es una obra que desde el primer momento habría de estar llamada a ser piedra de escándalo entre los círculos bienpensantes del Archipiélago —Pérez Corrales recoge algunas de las críticas más jugosas al texto de Espinosa—, esas mismas fuerzas que consideraban al surrealismo como una enfermedad en estado terminal del espíritu. Los ecos de la polémica como consecuencia de su publicación, unidos al papel activo que su autor había tenido en la Exposición Surrealista y en la proyección de *La Edad de Oro*, fueron de más peso que su «conversión» falangista. La obra de mayor solidez salida de sus manos, y una de las más intensas del Surrealismo, había de provocar la destitución de su cátedra y la apertura de un expediente, hechos que, unidos a su ya delicada salud y a su ambigua postura política, habrían de ensombrecer los últimos años de su vida.

MANUEL ALMEIDA

CRIMEN

*A ti, Ernesto, esa nube rota que tiembla sobre
tu traje negro, esperando a mi alma.*

Estaba casado con una mujer lo arbitrariamente hermosa para que, a pesar de su juventud insultante, fuera superior a su juventud su hermosura. Ella se masturbaba cotidianamente sobre él, mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro.

Se orinaba y se descomía sobre él. Y escupía —y hasta se vomitaba— sobre aquel débil hombre enamorado, satisfaciendo así una necesidad inencauzable y conquistando, de paso, la disciplina de una sexualidad de la que era la sola dueña y oficiante.

Ese hombre no era otro que yo mismo.

Los que no habéis tenido nunca una mujer de la belleza y juventud de la mía, estáis desautorizados para ningún juicio feliz sobre un caso, ni tan insólito ni tan extraordinario como a primera vista parece.

Ella creía que toda su vida iba a ser ya un ininterrumpido gargajo, un termitente vómito, un cotidiano masturbarse, orinarse y descomerse sobre mí, inacabables.

Pero una noche la arrojé por el balcón de nuestra alcoba al paso de un tren, y me pasé hasta el alba llorando, entre el cortejo elemental de los vecinos, aquel suicidio inexplicable e inexplicado.

No fue posible que la autopsia dijera nada útil ante el informe montón de carne roja. El suicidio pareció lo más

cómodo a todo el mundo. Yo, que era el único que hubiera podido denunciar al asesino, no lo hice. Tuve miedo al proceso, largo, impresionante. Pesadillas de varias noches con togas, rejas y cadalsos me atemorizaron más de lo que yo pensara. Hoy me parece todo como un cuento escuchado en la niñez, y, a veces, hasta dudo de que fuese yo mismo quien arrojó una noche por el balcón de su alcoba, bajo las ruedas de un expreso, a una muchacha de dieciséis años, frágil y blanca como una fina hoja de azucena.

Pero ni el recuerdo de ella ni el retrato del muchacho de suave bigote oscuro se han separado jamás de mí.

En mis farsas peores, les hago intervenir a los dos, disfrazándoles a mi gusto, y decepcionándoles premeditadamente con finales demasiado imprevistos.

En una hora de inconciencia y olvido pasajeros, he hecho la elegía a María Ana, que doy en este libro. Una elegía a una María Ana que viviera ahora, en 1930, pero anterior, en mis recuerdos, al crimen, aunque no al vómito y el salivazo. Una María Ana de mis ajenos años de estudiante de Filosofía y Letras. La María Ana, en fin, del joven del suave bigote oscuro. O mejor aún: la elegía que a María Ana hubiera podido hacer tal odioso y feliz mancebo.

Para salvarla de mi crimen —de la presión del tren sobre ella y del pánico de la caída— he escrito el relato titulado «Revenant o el traje de novio».

Aquí muere María Ana en su cama blanca de prometida, arrojando el adiós con una sonrisa prestada. Si la he disfrazado de Miss Equis, ha sido para desnudarla de algún modo de su andalucismo moreno, que me hubiera obligado a volverla a tender de nuevo bajo otros trenes de la madrugada.

Luego sólo he tenido —y he realizado— el capricho explicable de reunir en mi casa, una noche, a mis buenos

amigos en el anonimato. A mis desconocidos camaradas en el crimen impune: un cable eléctrico, un jazminero, una hoja Gillette, una cuna, un pene de 63 años, etc.

Frente a todos los crímenes anónimos de mis criminales huéspedes de una noche, ha permanecido mi crimen en su sitio propio de sensacional, único y gran asesinato pasional. De crimen tipo. De crimen de novela más que de crimen ocurrido.

Sobre él y sobre mis lectores caigan desde hoy mis futuras maldiciones y persecuciones, la miseria actual y las pústulas pretéritas de mi cuerpo senectuoso de narrador emocionado del asesinato propio y de los crímenes ajenos.

Yo ya sólo vivo para un estuche de terciopelo blanco, donde guardo dos ojos azules, encontrados por el guardaguñas la menstrua alba de mi crimen, entre los últimos escombros sanguinolentos de la vía.

PRIMAVERA

LUNA DE MIEL

Me había dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer. Por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante: crucificado sobre mi propia cama de matrimonio puesta en posición vertical tras un gran balcón de cristales abierto a una calle desolada. Amanecía tras aquel balcón que me servía de vitrina. Estaba completamente desnudo. Sentía frío y vergüenza de que me pudieran ver desde la calle. Unas finas manos de mujer florecían sobre mis pies como dos clavos blancos, y, probablemente, eran ellas las que me sujetaban a la madera de la cama, aunque yo me consolara creyendo que intentaban desclavarme únicamente. La vergüenza de mis desnudez me angustiaba de nuevo. Inventé, para aquel momento, una oración llena de ternura en la que había mezclados confusos recuerdos de un libro sobre las obras de misericordia que se me hizo aprender de memoria de niño y versos de Paul Claudel y fragmentos de mi Segundo epistolario.

Tras mi tierna oración, un ejército de moscas de alas verdes, de caracoles de campo, de cucarachas, de sapos y de pequeños ratones blancos, comenzaron a subirme por las piernas hasta cubrirme con sus inmundicias todo el cuerpo. He aquí el traje que se me tenía reservado. Bullía en torno a mi cabeza el hervidero hostil de las moscas. Un temblor espeluznante palpitaba sobre mi vientre y sobre mis bra-

zos y sobre mi cara y sobre mis axilas y hasta sobre mis manos clavadas a la cama por dos anchos puñales que me producían una sangría abundante. Los ojos se me nublaban, y preveía que me iba a desmayar de un momento a otro. Mis mayores amarguras no provenían de esto sin embargo. Sino de una cabeza truncada de mujer morena, que desde un rincón del balcón me miraba con ojos suplicantes, como si dependieran sólo de mí sus destinos. De aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador, e iluminada por la luz tenue del alba, fluía un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón. Habló, al fin, la cabeza, y la voz de María Ana amaneció de pronto sobre la noche apremiante de la alcoba.

—Ahora puedo decirte que te odio, mi pobre viejo burlado, mi gran cornudo macilento. No tocarás ya jamás mis senos, acariciados hoy por manos de ángeles. Anda mi sexo ahora por las casas de prostitución de los puertos del Mediterráneo, visitadas por jóvenes marineros audaces, y mis pies corren tras brazos desclavados y tras labios vírgenes. Para ti me queda esta cabeza truncada y estos ojos tímidos y esta perenne boca insultante. Y este gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares. El reloj de tu crucifixión. Tu clepsidra sangrienta. Con la última gota de mi sangre se acabará también tu sueño...

Empezaron a sonar sobre mi cabeza unas campanadas que yo sabía distantes; un dolondeo acelerado y monótono. Venía un aroma de incienso desde la calle y un murmullo de rezos y un taconeo de procesión y un rumor de enaguas. Alguien gritó, desgarradoramente, a mi espalda, apagando con su grito todos los ruidos.

Vi cómo el velador cedía como bajo un gran peso, y la cabeza de María Ana rodaba al suelo, arrastrando en su caída cuatro blandones encendidos que yo no había visto

hasta entonces. En el cielo, que empezaba a hacerse apenas rosado, flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados.

HAZAÑA DE SOMBRERO

Un sombrero fue el protagonista de este divino sueño incontado.

Desde un andamio demasiado alto de una casa en obras lo veía caído abajo, en medio de la calle, esperando a pie firme la hora próxima de una cita exacta. Estuvo a punto de perecer varias veces bajo varias ruedas de automóvil. La brisa de la tarde le libertó de una colilla de cigarro que hubiera terminado perforándole el ala. Un escupitajo cayó tan cerca de él, que le salpicó, aunque sólo de modo muy ligero. El fino zapato de ante de una muchacha rubia le rozó suavemente, y yo vi al sombrero que se estremecía hasta la copa, dolorido de un sexo formado como por asociación de úlceras recientes.

Anocheceía, cuando apareció en una esquina un hombre destocado. Atravesó con presura la calle, y, al pasar junto al sombrero, se agachó disimuladamente, lo recogió del suelo y se lo ladeó sobre la oreja izquierda. Luego se perdió más abajo, entre la muchedumbre constituida a aquella hora exclusivamente por oficinistas y obreros recién salidos del trabajo.

Salté hasta el balcón, la tomé del brazo, y salimos juntos, sin que ni una sola palabra se cruzara entre nosotros.

La llevaba de la mano como a niña de seis años, cuando tenía ya más de cuarenta. La aupaba a los tranvías sin grandes esfuerzos; la arrastraba más que acompañarla,

porque, a pesar de su obesidad indiscreta, era tan baja, que no pesaba —o a mí me lo parecía por lo menos— casi nada.

Caminamos así durante varias horas a través de la ciudad.

Al final de una calle, pequeña, pero tan ancha, que, a aquella hora sobre todo, tomaba aires provinciales de plaza, estaba la sombrerería que buscaba.

Lo reconocí rápidamente, por su cara de suicida y por una imperceptible quemadura de cigarro junto al lazo. Ella se oponía a ponerse aquel sombrero de hombre, alegando que era un sombrero de hombre. Yo traté inútilmente de convencerla de lo arbitrario de una teoría que quería diferenciar sexos ya bien diferenciados. Abusando únicamente de mis fuerzas, logré ponerle el sombrero, que, como le estaba algo estrecho, le congestionaba cruelmente el rostro y le alargaba aún más las arrugas de la frente.

Debí de hacerle mucho daño, porque cuando salimos de la sombrerería lloraba.

Al amanecer del día siguiente era encontrado en una alameda de las afueras el cadáver de una niña de seis años. Llevaba puesto un sombrero de hombre, sujeto por un grueso alfiler, que, perforándole ambos parietales, le atravesaba la masa encefálica.

LA NOCHEBUENA DE FÍGARO

Sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: lomos de libros, filos de navajas, hocicos de gato, rizos de pubis, prismas de hielo, cucarachas mohosas, lenguas de perro y pieles de marta, gusaneras y bolas de cristal.

Mis manos estaban tocando algo frío y repugnante. Primero las orejas, luego la nariz, después las cejas del cadáver de un hombre como de cincuenta años, escorzado horizontalmente en un gran primer plano de gran «film», que fuera a la vez un gran cuadro. Tenía aquel hombre un ojo medio cerrado, y el otro, vidrioso, desmesuradamente abierto, y una barba de enfermo de una semana. No llevaba puestos zapatos, sino unos calcetines negros, de muy mala clase, rotos por el talón y sobre los dedos. Tenía la cabeza recién afeitada, y cubría únicamente su ya macabra humanidad un abrigo de señora, impecable, sin una sola arruga, abrigo de maniquí de escaparate de sastrería, demasiado largo para el muerto, al que sólo dejaba en libertad los pies. El abrigo llevaba cosido aún en un costado un papel donde se leía: «M.^a A., soltera, de 16 años, desconocida».

Todo esto entre dos hileras de cubiertos, sobre el mantel blanco de una mesa de comedor preparada para una gran cena de Nochebuena. Los mal vestidos pies, rozando la blancura de unos pasteles de coco y la ligera arquitectura de un castillo de hojaldre; una de las manos, de uñas

curvas y oscuras, medio sumergida en una fuente de «chantilly».

En una mesa próxima, había varias botellas de champaña y una flamante cabeza de cerdo, de colmillos muy largos, que se parecían demasiado a los del difunto.

La posición horizontal alargaba un poco la estatura del cadáver; pero, de todos modos, no debía medir menos de dos metros.

No sin grandes esfuerzos lo había podido traer hasta allí. Y colocarlo sobre la mesa, sin interrumpir demasiado la complicada retórica del banquete. Se trataba ya sólo de separar la cabeza del tronco, y ninguno de los calados cuchillos de plata cortaba bien. Esto empezaba a angustiarme, con el miedo de tener que invertir más tiempo que el fijado.

Me invadía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: picaportes, barandas de escaleras, frutas podridas, relojes de oro, excrementos de enfermo, bombillas eléctricas, sostenes sudorosos, rabos de caballo, axilas peludas y camisitas sangrientas, pezones, copas de cristal, escarabajos y azucenas naturalmente húmedas.

Aunque sólo acariciaba las orejas, los labios, las mejillas de un hombre a quien había asesinado unas horas antes en su misma habitación, para sustituir su cabeza por una cabeza más clásica: capricho último, de noche de Navidad, de una mujer de pelo rojo y caderas ampulosas. Por quien había llegado hasta el crimen. Y que esperaba, en tanto, voluptuosamente, mi retorno imperioso a su casa, portador de la cena mágica, en la cual habría de ser yo, a la vez, «maitre», matarife y comensal enamorado.

¿ERA YO UN CABALLO?

Primero —y no era primero acaso— dijiste:

—¡Ya estamos solos!

Estábamos solos, en medio de una plaza inclemente, tú, yo y el cochero de la esquina.

Una golondrina plegó de pronto sus alas, a la mitad precisa de un vuelo, y rodó muerta, dentro de una alcantarilla destapada, seguida muy de cerca por una colilla de cigarro.

Tus manos se doblaron bajo mis piernas descarnadas.

Si el cochero de la esquina te besó varias veces en el cuello y te manoseó los pechos con sus manazas diestras en gobernar riendas más largas, fue por eso sólo. Porque te vio tímida, en medio de la plaza solitaria donde yo era todavía mi estatua; indefensa y con las miradas por los adoquines más anchos.

Cuando, después de una lucha angustiosa con un mármol terriblemente rebelde, pude apear me al fin de la alta tarima a donde crueles heroicidades me llevaran, ya era tarde. Estabas tactando los órganos genitales de un caballo enfermo. Muy bella aún bajo tu bata de veterinaria recién salida de la Escuela.

Inútilmente paseé una y otra vez ante tus ojos mis absurdos y complicados disfraces de cabra, de asno, de carnero,

de mula, de perro, de vaca... Ni balares de cabra tuberculosa, ni lamentos de perro con úlcera de estómago, ni aun quejumbrosos relinchos de mula con dolor de costado. Veterinaria de cabecera de aquel pobre caballo indefenso, ya no te habrías de separar más de él.

Una hora más tarde pasó el entierro del cochero de la esquina. Iba el ataúd sobre su mismo coche de punto, tirado por su mujer y su hijo pequeño. Seguían al macabro vehículo siete caballeros enlevitados, portadores de coronas de azucenas en la cabeza. El enlevitado impar precedía a los otros seis y llevaba una bandera española, cuyo grueso mástil terminaba en una zapatilla despilfarrada.

El médico me leyó un pliego que decía:

«Yo, médico titular de este pueblo, certifico que el paciente falleció a consecuencia de una peritonitis producida, al parecer, por coces recibidas de su caballo Agustín.»

El notario guardaba en su cartera estas palabras, para mí en extremo voluptuosas:

«Ítem, dejo a la señorita veterinaria mi caballo Agustín, con el compromiso de curarle, en el plazo de dos meses, la reciente blenorragia que padece el dicho animal.»

En el sitio donde estaba antes mi estatua había ahora un buró apolillado, cojo de una pata, y un cubo de basura adornado con lirios blancos.

ÁNGELUS

Únicamente desde una nube, desde una torre alta, desde un avión o desde una cornisa de rascacielos, se ven las cosas como yo las veía aquella tarde desde una vulgar ventana de alcoba.

Lo que veía no era realmente nada extraordinario, pero a mí me llenaba de un ardoroso júbilo: sobre una aguda roca solitaria, un gran pájaro blanco.

Acaso no era completamente blanco, sino sólo gris, y la distancia y el tono oscuro de la roca desvirtuaban sobremanera el color. El recuerdo que me queda de éste es, de todos modos, más vago, y no así el del desmesurado tamaño, que me es aún hoy mismo muy fiel. Era —debía o quería ser por lo menos— un buitre. Su cabeza, como la de un niño de dos años. Su estatura de casi dos metros. Su pico hócico. Su cola, como la de un pavo real.

Había allí, junto a mí, una mujer, a quien había besado yo mucho en otro tiempo, que se dejaba ahora besar por un joven moreno, que fumaba mis propios cigarrillos y usaba mis cerillas como si fuesen suyas.

Pero a mí me apasionaba, sobre todo, el gran pájaro blanco. Intentaba disparar sobre él mi pistola, cuando huyó de pronto, sigilosamente, en un vuelo luminoso y arbitrario, que, a medida que lo alejaba de mí, lo hacía mayor y más diáfano. Entonces vi que no era blanco sino de varios colores y que lo que yo había creído uno solo eran dos pájaros. Un

sol de ocaso se filtraba a través de las cuatro alas abiertas como por las ojivas de una catedral y las policromaba hasta el infinito. En vano intentaba yo llenar mis ojos con todas estas vagas cosas, para ahuyentar de algún modo el idilio de la muchacha a quien había besado en otro tiempo y del joven moreno que se fumaba mis cigarrillos como si fuesen suyos y usaba como propias mis cerillas, mi balcón y mis mejores butacas.

Me consolaba, inocentemente, con la idea de que eran, en tanto, ambos extraños al maravilloso espectáculo que se desarrollaba a sus espaldas. Ignorantes de las cuatro alas luminosas, de la gran policromía celeste y del sol ocásico. Ignorantes, también, de mi pistola, que había dejado engatillada el vuelo de un gran pájaro blanco.

VERANO

DIARIO ENTRE DOS CRUCES

1

Junto a cada árbol una aguda piedra para cada pie desgarrado. Navajas sobre carne viva, luz espejeada, fuente sórdida sobre desmedrados estanques. Van a mi espalda los peores adioses. Van ladridos de perros detrás de mi sombra, detrás del sudor caído en el polvo. Y todavía. Una cortina rota. Un sueño encadenado. Una tormenta ejemplar. Un toro enfermo. Un río de sangre.

El concierto está más allá. Aquí, el desconcierto. Llueve la luz en complicidad con ecos deseados. Como un mar, satisface mis dos eternas hambres. Es todo —cielo, aire, alcohol— temblor de la sensualidad escondida. Trapos. Ya está. ¿Dónde más trapos que por los costados de Dios? Sombras mojadas de los suburbios, ávidas de cuentos celestes y de plurales jardines. Manchas de aceite de unos ordenados olivos cuyo verde tiembla aún en mis ojos turbios de odios amontonados por no sé qué miradas adversas, qué manos crueles, qué palabras esquivas.

2

Flotan hollejos sobre el agua y se arremolinan junto a inesperados tientos. No hay mar tampoco aquí. Que el mar es trama de héroes, selva de perdidos y no jaramago de invernadero.

¿Quién empujó mi cuerpo y pronunció mi nombre? ¿Quién insultó, junto a mi oído, mi alma? Tiembla el cobre en mis manos. Tiembla lo opaco, lo despreciable. ¿Qué temo de esa esquina muda, de ese portal solitario, de ese hombre alto, que me ha mirado al pasar como a un tiñoso perro?

3

Una tarde —ayer tarde— unos obrerillos se han apuñalado ante mis ojos, y he visto caer la sangre sobre sus camisas de domingo, y transformarse en flores rojas las piedras de una calle donde jugaban unos niños. Y he visto luego, esta noche, a la luz de un farol y entre blancas batas asépticas, los rostros de tres muertos recientes. De tres muertos de odio. De tres héroes de barrio proletario. Tenía el mayor diecisiete años y una ancha frente de soñador sin alas. Estaban sus destinos acaso en acabar el uno poeta, el otro, pintor, actor de cinema, el otro. Y ahora están ya mudos y fríos para siempre, con una moza mueca de amargura en la boca y extraviados los ojos y las manos rígidas.

¿Qué sabe nadie, qué sabemos nosotros, del puñal que nos herirá, de las manos que nos estrangularán, de la bala que nos estallará la cabeza? ¿O en qué plaza, en qué calle, en qué ciudad, bajo qué cielo caeremos un lozano día para no levantarnos más? Para que nos extravién los ojos y se nos amargue, con una conocida mueca, la boca. Para ser espectáculo de unas horas, entre trajes oficiales y ojos curiosos. Para que un periodista anónimo haga su crónica más cruenta, mientras muerde un bocadillo y sorbe un vaso de ginebra y chupa un cigarro que no sabe si es suyo o por qué caminos le ha llegado. Para que unas llorosas mujeres se lamenten, y coman luego con más apetito aquella noche.

Vamos soñando pesadillas por la vida. Sueños de otros mezclados con nuestros propios sueños. Cada hora trae su sorpresa. A esta mujer que ahora amamos tanto, que daríamos por ella la vida, acaso la odiamos mañana. Traicionaremos a este amigo, a cuya aventura está sujeta la nuestra. A quien nos ayudó en nuestra empresa peor, le dejaremos naufragar en su buena desgracia. Y salvaremos a quien no nos ha de salvar o a quien nos ha de empujar hacia un lado para salvar a su enemigo más próximo.

¿Quién eres tú? ¿Dónde vas? Todos gritándomelo. Todos deseando que no les oiga. Todos expectantes de mi calvario de ciego, de las quebraduras de mi empresa, de la acechanza final en que todo se acabe.

¿Qué sueña el mar estos amaneceres de agosto para que sea su canto tan tierno, tan sutil su espuma, tan sonriente su azul, tan melodioso su oleaje? Siguen las alcantarillas desembocando en sus aguas. Neptuno le ha olvidado ya. Las antiguas sirenas habitan ahora estrellas distantes. Pero el mar sueña aún no sé qué deliciosos sueños, pues es tierno su canto y sutil su espuma y sonriente su azul y melodioso su oleaje.

—Muchacha, ¿dónde vas?

—Vuelan dos ángeles sobre la tumba de mi amante.

—¿Quieres sujetarles las alas, o es que ansías, con gritos y brazos, ahuyentarlos?

—Quiero saber si son de amistad sus vuelos, si son blandas sus manos. Si todo aletear es como yo lo he soñado. Porque temo las esposas para un viaje tan largo. Por si

acaso sólo mis manos puedan hacer lo que dos ángeles no hagan.

Quedó la calle sola. En una esquina próxima se quebró un cuerpo herido. Se oyeron, cada vez más distantes, unos lánguidos pasos. Lejos temblaba, sobre un horizonte cárdeno, un laberinto de cruces entre cales mojadas.

7

Treme la luz del mediodía sobre un paisaje de casas oscuras, de callejones crueles, de pobreza maloliente.

A esta misma hora cantaba otros días una voz de mujer en una ventana entreabierta.

Yo escuchaba su voz con apasionada ternura. Y el sol de las doce rizaba sus oros sobre el paisaje que ahora miro. Y eran claras las casas y rientes las calles y bienoliente la pobreza.

Si yo apagué esa voz y el paisaje de ella y la sonrisa de su hora, ¿por qué vierto ahora lamentos sobre un mediodía que es obra de mis manos, sobre un paisaje que yo he construido y que mis ojos, como dos cielos de otoño, atormentadamente, ensombrecen?

OTOÑO

LA MANO MUERTA

Yo busco una mano desesperanzadamente. Imitada sin fortuna en mármoles, ceras y bronces. Una mano lívida, fría, yerta. Que descorra las cortinas de mi alcoba, que gué mis deslucidos pasos, que quiebre en el aire, entre sus dedos dulces, saetas enemigas, que se apoye en mis peores horas sobre mis desvelados hombros.

Una mano pálida, fina y trágica. Una mano recién mutilada. Aún anillados sus dedos y rojas aún y espejeantes sus uñas. Una mano de novia que se ha querido hace ya mucho tiempo. Una mano que ha olvidado ya la caricia del guante. La que me cierre un día los ojos que no podrá la muerte cerrarme; ni mis amigos más fieles, ni mis padres, ni mis hijos, ni mis hermanos. Sino sólo tú, mano de muerta, errante; mano de mis sueños del alba, mano que espera, como una estrella de mi alma, mi cuerpo.

Yo conozco una mano, pero no es ésta.

Yo conozco una tibia mano, una mano rosada y blanda. Para mis labios, para mis manos y para mi cuello. Para mis noches de amor, en torno a mi cabeza o sobre mi espalda.

Pero no es ésta.

Yo busco otra mano. Ala de mis pies. Apaciguadora de mis ansias. La que se apoye sobre mi hombro sólo y deshaga mis postreros quebrantos.

La que cierre mis ojos y vista mi cuerpo muerto y preceda
mi entierro.

Una mano mutilada y única. Pálida, fría.

Una mano olvidada ya de que fue mano de amante.

Una mano angustiosamente blanca.

RETORNO

Han habitado una calle y una plaza mis sueños de muchas horas y años. Han sido escenario de mis pesadillas fustigantes, refugio de mis tropezones injustos, cielo de mis valerosas regresiones. En mi episodiario cotidiano, esa plaza y esa calle no han faltado nunca. En ellas ha estado mi estatua de héroe y la sombrerería de un duelo. En ellas, la vitrina de un alba y la alcoba de un ocaso y el cuerpo sangrante de una mujer lejana. En ellas, un entierro grotesco, un muchacho carbonizado, una parada pavorosa. Junto a mis ojos de niño anormal; desde mi infancia desesperada y trágica. Ya sólo aquí y ahora. Ni después ya ni en otro sitio.

¡Tal nebulosa entre alas de ayer y cárceles de siempre!

1

Se llamaba así: la calle del Muerto. Pero su categoría no llegaba ni aun a callejón. Eran veinte metros de mal empedrado camino entre dos muros, blancos casi por milagro.

El nombre investía de todos modos a la calle del Muerto de una macabridad que no le venía. A ratos, debía de horrorizarse de su nombre la calle del Muerto, y en esos momentos se lo hubiera cambiado por cualquier otro.

La calle del Muerto tenía en su fondo un paisaje de barcas de vela sobre un mar de calma, de gaviotas, soles de poniente y nubes rosadas.

En la calle del Muerto escondía yo a mi batallón de los ocho años, para apedrear mejor al batallón enemigo, mal resguardado tras los escasos riscos de una marisma.

La calle del Muerto protegió mis mejores conspiraciones de niño conspirador. De ella únicamente lo esperaba todo. Con sus puros afectos compuse mi primera letanía.

¡Letrina de mi niñez sin ayos ingleses y de la de mis gentiles amigos del barrio de la Hoya!

¡Parque de los novillos del sábado!

Sobre todos mis objetos de la infancia he salvado esta calle del Muerto, y la salvaré sobre todos mis objetos de hoy. Mi recuerdo va hacia ella como mis pies de los ocho años.

A ella debo, en primer lugar, una doble epididimitis crónica, que me hace sonrojar cruelmente al desnudarme junto a los lechos pandos de las amigas de una noche.

A ella debo también una cicatriz retorcida, como de escrófula cerebral, que mi calva prematura acabará abandonando en el centro de la frente.

2

En mis tardes de entonces había una plaza solitaria hasta donde llegaba el ruido del mar cercano. La plaza era grande y oscura, con bancos vulgares de piedra y árboles altos e incoloros.

Veía la plaza únicamente desde el fondo de un callejón empinado que moría en la misma plaza. No recuerdo haberla pisado nunca. Sé, sin embargo, que si pudiera sentarme hoy en cualquiera de sus bancos los recordaría con la sen-

sación exacta de su dureza, más que advertirla por primera vez. Creo saber también qué profundidad darían las huellas de mis botas sobre su piso de tierra. Pasearía por ella como su huésped, más que como su vecino.

El mar sonaba tan próximo a la plaza, que la convertía en playa; que la limitaba con el mar. Era —no tuvo nunca fue— una playa abandonada, vestida con abalorios de plaza de provincia. Tenía la desolada desnudez fatal de la playa. Árboles y bancos, mirándose miedosos, llenábanla de una angustia muda, que se comunicaba a todo cuanto rozaba con ella.

Hasta mi escondite de la calle inmediata llegaba su caricia fría de plaza trágica. Su sombra desgraciada. La sutileza repugnante de un ala de pájaro adverso, construida con olores de pescadería, flores viejas, aguas podridas y excrementos humanos.

¡NO! ¡NO!

Una madrugada de noviembre desvaída y hosca, un hombre, extenuado de muchas noches de vigilia, se paseaba agitadamente entre las paredes de una habitación celular, monologando en voz alta.

He aquí sus palabras:

—¡No! ¡No! ¡No es eso! ¡Ni lo ha sido nunca! La ventana sigue en el sitio de siempre. Pasaban ayer bajo ella las horas. Era mayo, y había sombras largas en sus perfumados ocasos. Era febrero, y una luz senil tendía una cortina de encajes sobre una ociosa calleja. Y era agosto, con cálidas rosas sobre muros resolados. O noviembre, con cristales nublosos y siluetas imprecisas de unos espectrales amantes, como en escaparate de pascuas. La ventana empezó —¿qué febrero, qué mayo, qué agosto, qué noviembre?— a motivar preguntas misteriosas. Un perro huidizo fue muerto en un alba por una madrugadora carreta. Su cadáver permaneció varios días bajo la ventana ignorante. Fue otro día un sacerdote quien se abrió allí las venas. La gente empezó a mirar con superstición hacia la macabra ventana. Luego, ya, todo asesino vulgar, todo caprichoso suicida, era atraído hacia el tradicional escenario. Había de ser allí precisamente, aunque hubiera rincones más penumbrosos, plazas más solitarias, superiores encrucijadas. Esa muchacha que ha muerto hace apenas diez días, llevándose hasta el cielo el secreto de su destrozado cuerpo y de su cráneo fracturado, si se detuvo un instante, al morir, bajo una

ventana iluminada, no fue para hacerse doble blanco de un puñal lanzado al aire y de un acelerado mazazo. No hacen falta relecciones de Poe ni sherlockhólmicas sutilezas. ¡Cuando Esquilo ya ha hablado, y ha hablado Shakespeare, y Lenormand ha hablado! Pero hay, en tanto, un enamorado infeliz entre bizquerías judiciales y lobregueces de una casa celular y sonar de llaves y horizontes enrejados. Ha perdido su ventana de tantos días. Ha perdido sus ocasos de mayo, sus encajes de febrero, sus rosas de agosto, sus encristaladas luces otoñales. ¿Qué ha tenido que ver con ese sacerdote, esa muchacha o ese perro? Habla ahora en voz baja, y suspira, y dice: «Señor», con el mismo aire vaticinal que cuando era marco de su vida una ventana abierta sobre un callejón desolado. Llegará —va a llegar— el día de los birretes oscuros y las oscuras togas. Llegará —va a llegar— la oración leguleya y el ceremonioso fallo. ¡Y la ventana espera! He visto, por primera vez, unas tablas despintadas tras los envelados cristales. He visto unas flores reflejadas en su luna nueva. Está como muerta. Como recién apuñalada por la sanción de un perro hambriento, un cura paranoide y una misteriosa muchacha. ¡Si no por ese amante infeliz —soflamadas lenguas hermenéuticas, síes juratorias, índices oficianes— por la angustiosa soledad de la dolorosa ventana!

INVERNO

«PARADE»

Realizaba con esto altivos sueños de los cincuenta años. Mi espalda comía, mi paso tembloroso y mi desmesurada calva medían bien los días aguardados.

¿Cuánto tiempo había permanecido cerrado el trágico balcón? Lo abrí vacilante, pensando que aún habría sobre las maderas huellas de sus manos. Todo seguía teniendo el mismo aire de entonces. Venía de la calle un conocido olor a humedad y a grasas. Los raíles de la vía brillaban bajo la luna con iguales reflejos. Iba y venía despaciosamente, la gorra en una mano, la sombra triste del guardaguas. Pasaron dos trenes aureolados de humo negro y de lamentos de sirena.

¿Habéis oído alguna vez a una orquesta de clowns tocando la «Valse poudrée», de Popy? La música y sus intérpretes van tan de acuerdo, está tan hecha la una para los otros, que se piensa que más que de una expresión de letra ajena se trata de una instintiva improvisación.

Un pedazo de barrio anónimo, solitario y tenebroso, sólo paseado por trenes inclementes y carromatos de la madrugada, tenía que haber terminado preciso escenario de un crimen como el mío. Se había estado preparando durante largos años para mi primera salida de criminal improvisado. El debut de su héroe. Mi escena de «amateur» del asesinato.

Era, pues, mi vuelta, un poco la vuelta del hijo pródigo. Se adivinaba una ternura paternal latiendo en todas y cada una de las cosas que en aquellos momentos me rodeaban.

Yo había citado allí, aquella noche, a varios criminales desconocidos, con objeto de confrontar sus crímenes con el mío y poder deducir del cotejo calidades beneficiosas para mi crimen, a expensas de la supuesta inferioridad de los suyos.

Esto solamente me había llevado allí.

Mi retorno tenía una causa asentimental y única. No había venido a templar recuerdos —si se despertaron fue a pesar mío; me poseyeron ellos a mí y no yo a ellos— ni a desenterrar horas pasadas. Acudía a una cita expresa. Era el criminal número 10 que esperaba a sus nueve hermanos menores.

Fue como si lloviera esencia de jazmín en la calle. Luego como si la destilaran sobre mi propio rostro.

Así anunció su inmediata presencia el primer criminal.

Era éste un jazminero corpulento. Florido hasta más allá de su posibilidad de floración. En él se habían refugiado las flores de cien jazmineros floridos. Se habían dado cita en él, la noche histórica del crimen, y, halagados de la hazaña, habían olvidado el retorno.

Imaginad ahora, por unos momentos, un jardín de palacio español del siglo diecinueve. Dan sobre este jardín varias ventanas. Una de ellas cabalga sobre un huesudo y alto jazminero.

He aquí el escenario elemental del crimen.

Fue la víctima una joven de diecisiete años, que dormía confiadamente el último sueño de las vírgenes morenas.

Su cadáver conservó durante muchos días la sonrisa inconfundible de los que mueren intoxicados con perfumes.

En el crimen estuvieron complicados una doncella de la víctima, que rompió alevosamente el día de autos un cristal de la alcoba de su ama, y varios faroles vecinos, cooperadores conscientes en el asalto de la casa.

Nadie como este singular jazminero ha lastimado más hondamente mi vanidad de criminal intacto.

Me irritaba, más que el pavoneo, el olor a perfumería y la falsa floración, su evidente capacidad de perpetrador de un crimen de tan extraña belleza.

(Unos días después, escribía la «Carta a Gustavo Adolfo Bécquer», incluida en mi Segundo epistolario. A ella pertenecen estos significativos fragmentos:

«Usted únicamente, Gustavo Adolfo Bécquer, novio de todas las muertas bonitas. Ningún otro que usted ha podido ser el inspirador de ese crimen...»

«Su barba suave y sus ojos del Sur han andado mezclados en ese bello cuento...»

«Usted amortajó el cuerpo de la víctima. La llamó ángel andaluz entre ayes de su musa de sangre. Usted siguió a distancia el coche del entierro y lloró enternecido sobre la tumba alunada...»).

El segundo criminal era una cuna de caoba, pesada y fea, con un ingrato aire de transición entre pesebre de corral y coche de tiovivo.

Una noche, cuando más feliz era el sueño de un niño recién nacido que dormía sobre ella, dio, haciendo con esto un desmesurado esfuerzo, una violenta vuelta de campana, y apretó fuertemente a la tierna criatura bajo su vientre acolchonado. En esta criminal posición, permaneció hasta

las primeras horas del próximo día, en que, convencida de la muerte de su víctima, tornó a abrir de nuevo su gran boca bajo los cielos recientes, convirtiéndose entonces de infanticida en lecho del infanticidato.

Su crimen la condecoraba de un halo de flores blancas, músicas celestes y angelitos retozadores.

¿Quién iba a imaginarse que pudiera ser así el cuerpo normal de un rayo en descanso?

He aquí que mis ojos se habían detenido esta vez ante el tercer asesino.

Era un desproporción ingeniosamente conseguida lo que informaba la especial anatomía de aquel repugnante engendro asteróidico, que olía a humanidad, a fábrica de luz eléctrica, a carbón vegetal y a excremento de perro.

Tenía de persona, animal y árbol, en partes desiguales. Estaba animado de una conciencia mecánica extraordinaria.

Al pavor que producía su presencia, se sumaba una sutil repulsión espeluznante muy próxima a lo que pueda ser el horror metafísico.

En su crimen andaba un joven de veinticuatro años, hijo único de viejos campesinos, que había terminado hacía dos días su carrera de ingeniero electricista.

Supuso varias cosas probables. Que el joven ingeniero iba a llenar de pararrayos los campos. Que venía a quitarle su libertad de rayo silvestre, a llevarle por cauces fijos, a señalarle rutas, a sujetarle con riendas de acero.

Le acechó en una esquina del paisaje, y cayó sobre él y su caballería, carbonizándolos bárbaramente.

No satisfecho acaso, hizo restallar aún al día siguiente su látigo rojo sobre los cielos del entierro.

Encontraba en su crimen de defensa personal lenitivos para su pobre espíritu errante, que más le hacían desapacible e intransitable.

Era, a pesar de todo, un vulgar asesino de ocasión, que otro día podría ser igualmente víctima.

¿Os acordáis de la misteriosa desaparición de los senos de un busto de jardín público ocurrida hace algunos años en una apacible capital andaluza?

El suceso entretuvo durante varios días los mejores ocios del comentario periodístico. Las soluciones oscilaron de la venganza política a la broma perversa. Nadie sospechó ni estableció relaciones entre la doble amputación y un doble fallecimiento cercano: el de dos niños gemelos, biznietos de la desenada heroína.

El cuarto asesino que apareció ante mí no era otro que este busto de plaza del Sur, tal como lo había yo visto en las revistas gráficas ilustradoras del anónimo accidente.

Parece que todos los anocheceres salían de su casa los niños gemelos, con el único y premeditado objeto de masturbarse a la sombra de los altos senos del busto de la bisabuela.

Ella premió, al fin, la infantil hazaña diaria, dejándoselos caer sobre sus cabecitas rubias, que habrían de marchar la tarde siguiente camino de otros jardines más bellos. La meningitis se había presentado a medianoche, entre sollozos de una mujer desnuda, correr de criadas y timbres de teléfono.

El busto de la dama andaluza estaba demasiado orgulloso de su crimen, que había quedado impune por un fortuito

olvido del jardinero, que había dejado destapada una alcantarilla próxima al asesinato.

En ninguno de los varios descubrimientos de senos de mármol, durante obras de alcantarillado, he intervenido yo para nada. He guardado hasta hoy, candorosamente, el secreto, con la misma preocupación que si de cosa mía se tratara.

Si en mi fichero íntimo aparece el crimen del busto bajo el signo de Olalla Pineda, ya sabéis por qué he traído este santo nombre y por qué he evitado, también, el verdadero.

DIARIO A LA SOMBRA DE UNA BARCA

13 de enero

Los barrios marineros de los puertos del mediterráneo están hoy demasiado vigilados para que pudiera terminar bien mi aventura. Eso es todo. Mi parada se quebró en sus mitades. Se agostó su fin, como sueño interrumpido. Quedaron allá, en la blanca alcoba del crimen, esperando revolver de mis ojos, y entre dorados cascos policíacos, un caballo de cartón, asesino de su infantil dueño; un cable eléctrico, electrocutor de un viejo cochero; un guerrero de cuadro histórico, que apenas dio, para asesinarle, tiempo a su pintor, a que terminase de pintarle su espada; una hoja Gillette, autora de milagrosas sangrías; un sexagenario pene, violador y asesino, a la vez, de una niña de siete años.

Fue todo tan imprevisto, estaba yo tan lejos del mundo, tan cerca de Dios, o tan vecino de los ángeles, que me es imposible poder reconstruir ahora cómo sucedió todo aquello.

Me admira aún la fría habilidad con que pude burlar una persecución tan astuta. Me tiemblan todavía las piernas. Me zumban espantosamente los oídos. Vivo oculto, desde hace cuatro días, en el fondo de una barca encallada en una solitaria marisma, visitado sólo cada noche por un horrible marinero noruego, qué me trae pan, esperanzas de fuga, fruta pasada y rosas rojas.

De este marinero espero mi liberación, que se alarga ya demasiado. No duermo. Apenas como. El ruido igual y constante del mar sobre un viejo rompeolas cercano terminará volviéndome loco, si antes no me hago un ataúd con mi barca o me dejo tragar por los tiburones.

18 de enero

Anoche he visto, sobre una luna en menguante, una rubia Virgen del Carmen. Tenía un gran escapulario marrón y unos azules ojos maternales. Ella misma me ha anunciado mi próxima liberación sobre una hermosa nave de plata.

19 de enero

Desde el amanecer acecho inútilmente, a través de una ancha rendija abierta entre dos tablas de la barca, el paso imperioso de una nave.

Espero que esta noche se resolverá tal vez todo. Confío, más que en el marinero noruego, en la próxima luna. El mar se confundirá de pronto con el cielo, y serán los vientos del Este mis huéspedes, y mi barca la luna naciente. Podré ir desnudo sobre ella, dueño de mis barbas floridas, timonel de sus cuernos, blanco como ella y como ella sin patria. Será un viaje feliz de no sé aún qué remota Citerea. Preveo que todo sucederá tal como lo pienso.

20 de enero

Blanca como el barco que me salve era aquella blanca muchacha. ¿Quién desnudó su cuerpo? ¿Quién lo arrojó en el aire?

Yo vi su entierro de joven desposada. ¿No toqué acaso sus enrojecidas carnes?

No sé su nombre, ni el color de sus cabellos, ni el timbre de su alma. Habrá sin duda una pequeña lápida, perdida entre flores de un cementerio de barrio.

Blanca como el barco que me aguarda. Sólo sé que era blanca; pero que después fue roja. ¿Quién ha dicho que yo era su marido, que yo la amé, que tuve un hijo con ella?

¡Aaaaaaaaah! Aúlla el mar otra vez. Sí. Rompe ya el viejo rompeolas. Llévate luego la playa y mi barca.

No espero nada de ti, horrible noruego.

No espero nada de tus sangrientas manos ni de tus promesas odiosas. Guárdate tus brazos de remador. Guárdate tus marineras experiencias.

Yo tengo ya mi barco de plata.

Ya está ahí. Antes que tú, noruego. Cuando llegues, ni estará la barca vacía ni me encontrarás acaso en la barca. Yo he clavado sus marchitas tablas y he puesto escayola en las roturas y he compuesto sus remos y la he aparejado para el viaje. Mira la marisma solitaria, el oleaje del mar y la estela de mi marcha.

Cómete tu pan, robado en no sé qué odiosa tahona. Cómete tu fruta —horrible noruego— y tus rosas.

EPÍLOGO EN LA ISLA DE LAS MALDICCIONES

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.

Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas transatlánticas. Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus, higueras mórbidas y aulagas doradas. Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombras violeta de unas garzas.

Yo, el hijastro de la isla. El aislado.

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. El anunciado tiernamente por el Apocalipsis. Aquél en que el sol se inmoviliza de pronto, o en que su paso es tan tímido, que la vista o no acierta a seguirlo o apenas si lo advierte.

Presiento que no se va a acabar nunca este ocaso, medido como por un gran reloj cuyo péndulo corriera lentamente en cada oscilación millares de kilómetros. Pendientes de él hay un nacimiento de aventura, un huevo en flor y una pistola engatillada.

«Y yo no he traído hasta aquí —escribo— ni sus muslos de nieve, ni sus manos hábiles, ni siquiera sus ojos desmesuradamente abiertos dentro de un estuche sin leyenda...»

Vaga en el aire un alto oro de ausencia, como vigilia de alma en pena, o sueño de niño agonizante, en lucha silenciosa con el paisaje y sus recuerdos.

De quebrados rincones llegan ecos de alcobas secretas sobre jardines enlunados; de balcones entreabiertos a noches profundas; de voces impotentes de náufragos; de bancos solitarios donde yacen cadáveres de niñas recién asesinadas; de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, un joven muy pálido y muchos angustiosos gritos de hambre.

¿De dónde ha caído esa luz en que se han quemado mis manos y las cartas donde mi único secreto vivía entre estremecidos temblores agobiantes?

¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se confundió con la espuma marina y con la estela de la luna y con las alas de las gaviotas?

¿De dónde ha venido ese grito que ha interrumpido de pronto la tarde y ha hecho volver a un mismo tiempo todos los ojos y todas las manos hacia un mismo punto vago y distante?

¿Y de quiénes son esos cadáveres que ha tendido la última marea sobre las playas del alba y de quiénes esas coronas de rosas y esos pasos silenciosos sobre la arena en sombra?

Yo, el hijastro de la isla. El aislado.

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. Aquel que el golpear del pico de un cuervo lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amargas, óleos y sueños.

Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez precipitada por una lívida tarde sin proa.

Me voy hundiendo, atropelladamente, en un ocaso, que se hace cada vez más hondo, precedido por la ávida cita de una estrella.

Una mañana, me despertaré huésped de mis alas mal-trechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso.

**MEDIA HORA JUGANDO
A LOS DADOS**

A Fray Lesco

La génesis de esta conferencia ha sido lo suficientemente complicada para merecer, a la hora de su edición, la explicatoria nota presente.

El caso José Jorge Oramas era —y lo sigue siendo aún— un caso desnudo. Apremiaba una solución. Había que meter el hombro por él como quiera que fuese. Por humanidad. Por insularismo. Por fervor de hombres que vivimos cara a un mar que todo lo engulle y devora como los coiboteadores pájaros de la inventiva de Aristófanes. Había que salvar a un ágil muchacho a quien la vida se le revolvía de pronto haciendo su presa en lo que tenía ya empuje de garra. Era deber de ciudadanía proteger su sombra en el instante de la emboscada, gritarle: ¡¡eh!!, antes de que fuera demasiado tarde. Y parecía que todos nos habíamos puesto de acuerdo para pactar con el fantasma de la pesadilla, para abrazarnos en unanimidad canallesca, pueril, obtusa e irrisoria.

Entonces fue cuando nació en mí la utopía de una conferencia que hiciera concurrir, aunque fuera por unos momentos, la curiosidad popular en torno al caso José Jorge Oramas. Preparé la atención con unas ardorosas palabras, ilustradas con un crudo dibujo de Tete, que el «Diario de Las Palmas» —quiero decirlo aquí— publicó distinguida y cuidadosamente, y que acaso leyeron, entre sorbo y sorbo de su cóctel de la tarde, no más de diez o doce señores,

encandilados más por la primorosidad pictórica y tipográfica del artículo que por otra cosa.

«El cuento es triste —decía yo apasionadamente, poniendo mi alma a compás con la elegía y mi pulso al trote de Dios— como una balada alemana, como un sueño de niño huérfano. No hay en él una muchacha que pierde a su amante entre guerreras fiebres, ni una madre que busca a su hijo muerto por los laberintos de su fiada locura senil. Pero hay algo más intenso y dramático para nosotros, hombres del Novecientos, futuros proletarios del mundo, escritores, artistas, burgueses, políticos, deportistas, propietarios, bohemios de 1933.

¿Habéis tenido alguna vez sueños de grandeza, de amor, de viajes, de fiestas, de hogar, de triunfos, de riqueza, de libertad? ¿Sabéis la diferencia que hay entre una barca de pesca y un gran transatlántico de turismo, entre el cadáver de una estrella marina y el de vuestra propia mujer, entre un apetito cualquiera y una ideal hambre? ¿Sabéis lo que significa un Niágara junto a la breve vomitadura de cualquier fuente provinciana? ¿Os imagináis claramente el discurrir de un coche de posta frente al de un moderno 40 H. P., una cena de liliputiense junto a la de un Gargantúa, una mariposa ante un avión? Suponed, entonces, que sueños de viajes, de amor, de hogar, de triunfo, de riqueza son esa barca, esa mariposa, esa fuente, esa breve cena. Y que avión, auto, Niágara, mujer y transatlántico son sueños de arte, pesadillas de belleza, locura de cielos altos, fiebre no de aventuras de la tierra sino de empresas del más allá.

Sobre una piedra de camino de la tierra, un hombre espigado y tierno —la adolescencia combatiendo con la niñez—, el codo apoyado en la rodilla enjuta y la mano en la frente como El Pensador que no pintó Rodin, sigue con la vista el aire de un paisaje que bajo sus ojos se mece. El que así mira y sueña es Jorge Oramas, huérfano de la orfandad más trágica, de una orfandad de la que toda Gran

Canaria es responsable, de la orfandad de su propia isla, de la orfandad a que todos le hemos arrojado, tú, oficinista, tú, bohemio, tú, propietario, tú, escritor, tú, artista, tú, político, tú, canario joven, maduro o viejo, tú, que sueñas para tu isla la suerte más ancha, que mezclas con tu fortuna la fortuna de ella.

Todo el que tenga ojos despiertos a las insinuaciones subconscientes podrá ver, vigilando la entrada de la actual exposición de paisajes insulares del Círculo Mercantil, a ese muchacho, en orfandad extática, de la piedra de mi visión: al Jorge Oramas, en soledad amarga, que espera de su exposición la solución a su vida de artista iluminada y trágica: la mágica vara que lo haga levantarse de la extraviada piedra y salvarse para la futura salud espiritual de su tierra, cielo y sangre.

Jorge Oramas tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de nuestra naturaleza atlántica. En Jorge Oramas se realiza el milagro de la transformación de su pincel en soplete de químico y en lámpara de laboratorio, su paleta. Jorge Oramas es el gran intuitivo. El hombre en quien la inspiración ordena, manda y rige. Ha empezado por donde muchos acaban. Su temperamento se impone sobre toda técnica mejor o peor aprendida. Gana su aventura heroicamente. Vuela con muñones. ¡Qué será cuando le florezcan las alas! Tener un cuadro de Jorge Oramas es poseer una ventana abierta a un trozo vivo, limpio, ejemplar y exacto del paisaje de nuestra isla, es ser dueño del maravilloso cofre que contiene, hecho arte, un pedazo vital del escenario que vio a Hércules robando, una mañana, las doradas manzanas de su más feliz trabajo.»

Hasta aquí mi preparación literaria.

La conferencia se anunció mal. El día que vino el público no acudió el conferenciante. El día que acudió el conferenciante, se olvidó de venir el público. El día que coincidieron ambos, el fluido eléctrico hizo novillos imprevistamente, y el que esto escribe tuvo que hablar entre dos quinqués de

petróleo que un diario local llamó «tímidos velones» y que hubiera llamado mejor «intimidantes», porque hacían daño a la vez a los ojos de todo cuerpo en vilo y de toda alma en novecientos.

Los periódicos del siguiente día —con la única excepción de «Avance»— silenciaron todo lo que en torno al nombre de José Jorge Oramas, por boca de mi boca, sucedió el anochecer del día 20 de abril próximo pasado. Incluso, el propio diario «Avance» olvidó no sé aún por qué, al reseñar mi conferencia, el nombre de aquél para quien vino ésta a la vida y por quien únicamente tenían razón y luz sus palabras.

Nada más.

Siento que una simple nota preliminar haya tomado dimensiones con las que yo desde luego no había siquiera contado.

Lo que intento ahora es un ensayo de corrección de todos los susocitados incidentes y un último y desesperado grito de alarma.

Voy a hablar esta tarde del pintor José Jorge Oramas, expositor, en una sala fronteriza de la que ahora ocupan vuestros pares de oídos y mi voz impar, de una colección de paisajes cuyo valor no sólo estético, sino ético y regional y dramático he subrayado ya en un reciente artículo —*La trágica orfandad de José Jorge Oramas*— de «El Diario de Las Palmas».

Quienes hayan llegado esta tarde hasta aquí en busca de realidades objetivas, de erudición catedrática, de palabras oficiales, de crítica de arte a la manera de un «Juan de la Encina» o de un Camilo Mauclair, han perdido lastimosamente su tiempo. Un cine o un café, un banco de paseo público o una butaca de su propia casa particular hubieran sido basamentos más ajustados a sus posaderas de personajes terrenales que los que el Círculo Mercantil, generosa y acogedoramente —celestialmente, quiero añadir yo por mi cuenta y riesgo—, les brinda, les está brindando ahora, por coacción de un incivil conferenciante y de un pintor dilecto, emocionado, inmajestuoso y antioficial.

A quienes hayan venido en busca de lo que yo voy a darles, de sugerencias mágicas, de flamígero viento en torno a unas telas luminosas, de cuentos o sueños inventados junto al latir de unos apresurados paisajes o al clarear de unas buidas figuras humanas, a quienes a esto hayan venido no he de agradecerles demasiado su buen juicio, puesto que

del seminal acierto van a ser ellos —y no yo— los recolectores. El chasco maleficia, por sí solo, a los chasqueados como beneficia, por sí solo, el acertajo a los adivinadores.

No he de pedir a éstos comprensión, efecto natural de su feliz coincidencia, ni incomprensión a aquéllos: propio producto de su equivocación lamentosa.

Para todos, he comprado yo una caja de dados. He comprado, también, para todos, un cubilete, donde se geste cada sorpresa y madure. Vamos a jugar esta tarde un rato a los dados. Perdonad, señoras y señores, que sea yo solo el cubiletero y vosotros los que ganéis o perdáis.

LA RISA DEL MUDO

Cantaba el mar de una isla de otros mares. Nadie había en aquella isla sino un hombre pálido y mudo. Pasaban las nubes sobre él, y él las miraba. Pasaba el sol, y él seguía sus oros. Pasaban las grandes aves aleteadoras del trópico, las aves de corvo pico y florecida cola. Lo que no pasaban nunca eran estrellas. Ni de mar ni de cielo. Porque el mar sonaba, para él, lejano y blando, y el cielo no tenía noches. Lo que parecía un anochecer era siempre un alba. Moría y nacía el sol en una misma hora.

¿Por qué vivía, entonces, aquel hombre, en aquella isla entre oleajes, si el mar no sonaba para él, si las noches no encendían sobre su modorra tropical los frescos abanicos de sus mil estrellas dispares?

Reía por todos sus poros el pedazo de hombre. Reía y le retozaba la risa en todo el largo cuerpo. Reía sin mar, sin noches y sin apetito de estrellas. Acaso reía, sobre todo, por eso. ¿Hay un mar alegre? ¿Existe una alegría de pura noche? ¿Qué locura estelar ha jovializado una vida? Nada había difícil para él. Todo era asequible y dúctil. Cuando algún diablo le salía travieso, le cortaba el rabo y lo disfrazaba de novicia. O le ponía un delantal encarnado y decía que era una mona de circo. Todo para él era claro y simple. Como su risa de mudo. Como el palpitir de su cuerpo bajo la risa.

Nadie la ha oído ni la oirá nunca, fuera de mí, en el mundo. Risa de selva en tempestad, de casa agonizante, de lámpara de cristal de viejo salón en noche de viento.

Movido por ella, como un avión por su motor, ganaba el aire lleno de luz y sombra.

¿Quién ha dicho que era risa entonada, risa de altura, risa clara y limpia? ¿Quién proclamó el retozo como su signo esencial? ¿Quién llamó la atención sobre el regocijo y la fiesta?

Con el estallar de un obús puede únicamente comparársela. Figuraos que un jardín, acabado de sembrar, germina y florece de pronto. Ése era el impulso que la regía. Música soterránea, subúrbica, cavernal, resurrecta. Todo, sencillo; todo, fácil; todo, deslizante. Pero la risa, cruda y honda. En cada risotada, un brazo invisible desgajaba ramas de pinos gigantes. ¡Raaac! De cada copa volaba un cuervo asustado por el horroroso desgajo. ¡Raaac! Un piso se precipitaba, veloz, sobre otro, y lo hundía a su vez, entre un estrépito de maderas y de huecos crujientes, de gritos tronchados y de temblorosas espaldas.

ODIO, AMISTAD Y UN COFRE ENCANTADO

Tenía amigas, sí. Tenía amigas y enemigas. Enemigos y amigos. Amistad, no. Ni enemistades. Palabras de diccionario, huecas y encallecidas. Palabras para empezar una carta, para acabar un amor, para intermediar una aventura.

Tenía cosas que amaba y cosas que odiaba. Cosas que, a su vez, le odiaban o amaban. Nada más. Una casa. Un camino perdido. Un árbol alerta. Una montaña en fuga. Un cielo roto. Un trozo de hierba escurridizo. Pocas mujeres y casi ningún hombre. Huía de ellos y de ellas, como perro miedoso, de juego de luces. Pero se le metían ellos y ellas entre los vanos de sus siestas. Le sorprendían, contumaces, en la vuelta de cada esquina. Se le enredaban entre sus finos dedos. ¡La persecución! ¡El gargajo civil tras de cada puerta! ¡La acechanza, cruel, entrometida y cínica!

Un día, fabricó, ocultamente, un cofre de nubes, y se encerró en él a esperar mudanzas del destino.

A su mudez se añadió, entonces, la divina ceguera.

Mudo, ciego e inmóvil, en torno a él, latió, desde su encierro, una trágica fiesta. Una fiesta del alma, partida en cuatro almas. Como encrucijada sutil, como dos espadas tocándose, como molino que muele cuerpos de Cristos: la fiesta del alcohol, la de la sangre, la del hambre, la de la crudeza.

LA FIESTA DEL ALCOHOL

Una taberna, y otra, y otra, y otra, y otra. Una larga procesión de tabernas, con su farol rojo en cada puerta, y su mesa triste, y su mostrador irremediable, y su hondura fatal, y su tenebrosa cadencia. Un cuerpo, no se sabe si de mujer, de hombre o de perro. Un cuerpo derrotado y lento. Náufrago de cada ocaso sin hogar, de cada víspera sin cita. Tropieza en cada obscena luz, resbala sobre cada escupitajo, quiebra cada sombra con la suya propia: una sombra —la suya— que se agarra angustiosa a todo lo que a sus lados se mece; que llora y se desgarr a sí misma, y pide soles fríos, y sueños de encadenado, y lechos para buscadores de la muerte.

LA FIESTA DE LA SANGRE

Todos contra uno. Todos apuñalándole. Le manaba la sangre por el cuello y costados, mientras huía por una larga calle. Se le caía el corazón, y se paró un instante a alcanzarlo, para seguir después la trágica fuga. Caía la sangre sobre la acera, sobre los quicios de las puertas, sobre las agudas esquinas. Perros y niños pululaban tras los cuajarones, en ardorosa pelea. Lamían unos y otros apresuradamente. Y mientras la lengua andaba aún sobre la sangre en flor, ya los ojos acariciaban el charco inmediato.

Cayó, al fin, junto a un muro de solar enlodado, y se revolcó primero en el cieno y la sangre, para quedar después cara al cielo, las manos agarrotadas, y desorbitados los ojos e inertes. Alguien, al pasar, dio un grito de espanto y arrojó sobre el roto pecho un manojo de fresas.

LA FIESTA DEL HAMBRE

¿Dónde? ¿Dónde? Aquí, no. Ni allí. Ni allá tampoco. Es una caravana infinita. Unos tras otros, cogidos de la mano como huérfanos de un mismo padre. Pisa cada uno las botas del siguiente. Unos callados, sórdidos, en una mudez, que, más que apenar, aterra. Otros gritando, mordiéndose dedos y brazos, retorciéndose como ciegos sobre una hoguera recién hecha, buscando en el arsenal de sus lenguas la más cruda blasfemia, esgrimiéndola, feroces, en el aire opaco.

Nada limita sus afanes. Nada rellena sus arrugas atroces. Sólo de cuando en cuando, refrescan sus sentidos los obscenos sarcasmos que, desde un balcón entreabierto, les dirigen unas descocadas mujeres. Un ritmo igual ordena languideces de unos y arrebatos de los otros.

LA FIESTA DE LA CRUDEZA

Hay tantas cruces que es imposible contarlas. Cada cruz tiene una lámpara de aceite y un ramo de flores secas. Cuando hay tempestad el oleaje de las cruces se oye en el cielo y en el corazón de los muertos. Las lápidas son breves, y heroicos sus textos: «Tenías 15 años cuando te maté. Desnudo y a traición. Como te merecías. Perro. Hijo de mala madre. Bicho de ciénaga. Nublo de prostituta». «Aún mis manos huelen al sudor de tu cuello. ¡Cómo se te extraviaron los ojos, cuando se hizo mortal mi caricia! ¡Tu pelo rubio y tus pechos en flor y tus generosos veinte años!». «Madre, yo quería dinero, y tú lo escondías, sabiéndolo. Te juro que sentí, al matarte, cómo una luz azul inflamaba el aire de la tarde».

ANUNCIACIÓN

Pero el encierro tenía que tener final. Y lo tuvo. Salió, al fin, el hombre de su nubloso cofre. Salió, al fin, y vio otra vez el aire iluminado y los montes azules y las barrocas flores de su agro.

Un ángel, dulce y noble, una mano en el aire y la otra sobre los labios, imponiendo silencio, le aguardaba a la sombra de un monstruoso cactus. Vio el hombre al ángel y se paró ante él, asombrado de lo que parecía visión y era cálido cuento.

El sol pendía, sobre un paisaje de agudas cumbres y de ariscos valles. El ángel habló. Aureolado de luz. Vestido de un nimbo que le hacía personaje de mito:

—«Oye, Jorge, mi voz, en esta nueva hora de tu vida. Celestes violines la acompañan. Sobre patines de Dios se desliza. Para ti canta y rueda sobre este concierto de luz que a los dos nos alcanza.»

La voz del ángel era como una fuente más del paisaje. Manaba clara y decía su letra sin palabras.

Lo que después dijo el ángel a Jorge nadie lo ha sabido y acaso lo sepa nunca nadie. Si habló de mar, es secreto de otros. Si nombró estrellas, ¿quién puede comprobarlo?

Pero en lo que después ha hecho o no ha hecho Jorge, y en lo que hará o no hará en lo futuro, la voz de un ángel tiene y tendrá parte.

Cuando se hacen las cosas que ha hecho el hombre Jorge, ¿qué otra flecha que un ángel puede ayudarnos a explicarlo?

El hombre Jorge del cofre y del ángel ¿era acaso un hombre? Come el hombre y lucha y mira al mar o ama a una muchacha. Pero ni anda en cofres de magia ni en angélicos labios. Quien ha sido huésped de nubes y ha revistado engendros, quien ha escuchado ángeles, puede hacerlo y deshacerlo todo: quien ha oído galopar la sangre y el hambre, tremer al alcohol y suicidarse la incru-deza.

PINTAR Y HACER CUADROS

Compró un pincel y alquiló una paleta. Robó, o inventó, colores. Es lo mismo. Robar colores es como inventarlos de nuevo. ¿Qué más? ¿Lienzos? Sí, lienzos. Cuando no tenía camisetas las pedía a su amante, o buscaba la feria en que todas las casas desdoblan confalones.

Un dibujante le enseñó a dibujar; un pintor, a pintar. El claroscuro lo aprendió de un maestro; de otro, la perspectiva; el escorzo, de otro.

Pero a hacer cuadros no le enseñó nadie. Si acaso, un poco, el cofre y el ángel.

Cuando quería pintar recordaba al pintor y a la perspectiva y al claroscuro y al escorzo. El jardín salía tan jardín como era; el muro y el cardón tan muro y tan cardón como si ellos y no los pintados fueran. Miraba por dónde venía el sol, para graduar la extensión de la sombra. Para que no tropezaran en el lienzo, medía la distancia de la casa y el árbol.

Cuando quería hacer cuadros, ni medía, ni miraba, ni auscultaba la sombra, ni hacía caso del escorzo. ¿Solicitaba ángeles? ¿Postulaba visiones? Él llevaba entonces su sol, distinto de todos los soles. Era portador de una sombra propia. Tenía su árbol, y su camino y su cielo y su montaña y su casa y su orgía cromática y su anticlaroscuro y su antiescorzo.

Cuando quería hacer cuadros, todo le sobraba y le estorbaba todo. ¿Gualda de otoño? Bien. Él tenía su gualda, hermano de sus ojos y de su nariz y de las uñas de sus manos. ¿Rojo de agosto? La fiesta de la sangre le invitaba a otros rojos que eran tan suyos como su voz y su sombra. ¿Azul de mayo? Su azul era el azul que azulea los cactus donde se apoyan ángeles.

Cuando quería hacer cuadros, no los hacía él sino un olor de ángel que le subía a los ojos. O, cuando los hacía él, era sólo entonces, olvidado de lecciones de hombres, de aprendizajes mediocres, de secretos odiosos.

—Esta esfera, ¿cómo la ves tú?

—Redonda.

—Yo, cuadrada y con barbas.

—¿Y esa luz?

—Violeta.

—Yo, amarilla, casi verde de fiebre.

—¿Y ese camino?

—Curvo.

—Yo, colgado y recto.

—¿Y ese árbol?

—Todo ramas.

—Yo, una sola... y oronda.

Cuando quería pintar, pintaba el buey de las cuatro patas. Cuando quería hacer cuadros, escupía colores, vomitaba pesadillas, derramaba en el lienzo lo que podía ser lo que no era.

LA VIDA ES SUEÑO Y EL CUBILETERO IMPRUDENTE

No es triste el cuento de hoy como un sueño de niño huérfano. En abril viven poco los cuentos de enfermo. Es claro y bueno, como el día que nos protege, como el fervor que nos anima y junta, como el ocaso que nos espera fuera.

Sigue habiendo sueños de libertad, de grandeza, de amor, de viajes, de hogar, de triunfos, de riqueza, de fiestas. Sigue habiendo el gran transatlántico y la pequeña barca; el hambre ideal y el apetito cualquiera; el Niágara enorme y la vomitadura breve. Sigue habiendo la cena de Pantagruel y la del hombrecito de Swift, la oscura mariposa y el radioso aeroplano.

Y sigue habiendo sueños de bellezas, pesadillas de arte, locura de cielos altos, fiebre no de aventuras terrenales sino de más osadas empresas.

Sobre una piedra de camino, el mismo soñador espigado y tierno. Lo vuelvo a ver ahora tal como otra vez lo he descrito. Solitario y mudo, siguiendo con la vista el aire de un paisaje. Cada color se le enreda en sus pupilas, como el plateado pescado en la piscatoria red, y baja luego hasta sus dedos. Tiene rellenas de colores de paisajes de su isla las manos. Tiene en cada dedo cien insularios paisajes que se le asoman a las yemas, afanosos de expresarse en plástica ternura, peregrinos de óleos quiméricos, de

espectrales pinceles, de utópicas telas. Sueña que su orfandad es un sueño soñado en otro sueño. Que todos sin saberlo, nos hemos vuelto padres pasajeros. Que un gran río de gente llena una larga calle, y entra en su exposición ya vacía, y pide, alborotado, más lienzos. Que el río humano crece y llega su rumor hasta las estrellas que vigilan su siesta.

Es del cubiletero la labor más áspera, y la más paciente la de los que a sus jugadas atienden. Vosotros, si perdéis, os marcháis, y, si ganáis, os quedáis para seguir ganando o perdiendo. Yo ni pierdo ni gano, pero el cubilete no sube ni baja solo, ni rebotan los dados si no hay una mano que les ayude en sus saltos.

Sobre el dado y su signo, ya os hablaré otro día más sereno. De su novecentismo, de su actual gracia y auge. Hay en la última pintura del mundo una estimación por el dado. Es una especie de naturaleza muerta que enerva, sobre todo, a los pintores cubistas. Flotan los enlunarados cubos en los lienzos de Pablo Picasso, de Juan Gris y —¿por qué no— de José Jorge Oramas.

La literatura de hoy se enternece también con cubiletes y dados. Crea un tipo de poesía dadil que tiene ya expresiones felices. Max Jacob llama a uno de sus libros *Le Cornet à Des*, y Giménez Caballero apellida a otro *Hércules jugando a los dados*. Yo mismo, he hecho jugar a mi *Lancelot* a los dados, movido por el fatal signo del siglo, y he visto una influencia dadil en la arquitectura de Nazaret y Mozaga.

Pero esto es ya —señoras y señores— erudición y papeleta de fichero. Y yo había prometido otra cosa. Y es que a los profesores, como a toda ave común, se le ve, aunque la oculten, la traviesa desgracia del rabo.

La exposición de José Jorge Oramas tiene ya próxima su clausura. Se irán desclavando, uno tras otro, cada uno de

su clavo, los cuadros, e irán saliendo del salón que los poseyó unas saladas horas.

Yo ansío que antes del cerrajón final haya en su aire diálogos como este:

—Si te fijas bien, aquí hay dos tipos diversos de cuadros: unos, buenos, y otros, insuperables.

—¡Anda, ése! ¡Como que en éstos lo apuntó todo el ángel y en cambio aquéllos están hechos sólo con reglas!

SOBRE EL SIGNO DE VIERA

*...Era ver que un caballero de un corazón
tan noble hubiese sido asaltado en su
buena fe por los de su mayor confianza.*

VIERA Y CLAVIJO

Al aceptar la generosa invitación del Círculo de Bellas Artes, de Tenerife, para que contribuyera, con mi mejor o peor aportación, a las fiestas insulares del centenario de Viera y Clavijo, se me pidió un título que *lemara* las palabras que voy a decir hoy. Yo di, tal vez un poco atropelladamente, éste: «Bajo el signo de Viera», que la prensa regional ha publicado, y yo he leído, con tanto regocijo del *Viera* que lo acaba como pesadumbre del *bajo* que lo inicia. Porque —señores— ese título significa mirar a Viera de abajo a arriba. Y a Viera —y a todo el mundo— es preciso mirarlo, para mirarlo bien, de arriba a abajo. Las cosas que se llegan a ver bien, se ven, únicamente, de esta manera. De la otra, nos pesa demasiado la altura a que ellas están sobre nosotros. Se nos escapa, comúnmente, el corazón, y nos quedamos con los perfiles solamente. Hay que estar sobre el tema, y no bajo él, para poder poseer con integridad su secreto. De las estrellas, no llegamos a saber casi nada hasta que el telescopio las colocó bajo su lente, las dominó, trayéndolas muy cerca hasta la misma tierra sobre la que el telescopio se posaba. Mientras el habitante de la tierra confunde un avión con un pájaro, el aviador, desde la altura de su vuelo, sabe distinguir una amapola de la mancha de sangre del último crimen rural.

Yo siento, señores, que los que hayan venido hoy aquí en busca del *bajo* prometido, se sientan chasqueados por el *sobre* que les voy a servir. Pero el *sobre* tiene un alto vigor semántico, que a todos conmueve, y esto puede ser suficiente

para templar furores de engaño y convertir a mi partido al enemigo menos leal.

De *sobre* nace sobresaliente y soberración; el sobrehumano que hizo andar de cabeza a Nietzsche, única manera, acaso, de bienandar. Si quien entiende justifica con ello su intelectual perfeccionamiento, quien sobrentiende va más allá de lo intelectual, afirma, por lo menos, una afinación superior de su intelecto. Bien va quien bien nada, pero mejor quien bien sobrenada. Mejor que ser cogido, es ser sobrecogido. El *sobre* de sobrecogido salva, poniéndole en guardia, al que va a ser cogido; se sobrecoge, pero no llega a dejarse coger.

Siempre, entre refinados, la sobrecena es superior a la misma cena. El sobresueldo, al sueldo. A la paga, la sobrepaga. Más que lo natural, nos atrae lo sobrenatural. Lo que aviva el sentir de *Los nombres de Cristo* es la llama sobrenatural. Lo que preside el *símbolo de la fe* —su *introducción*— es también de este mismo orden.

Quien se sobrepone, vence siempre al que sólo se pone. Quien sobredá, da más que el que da sólo. Sobrevivir es mucho y vivir acaso no sea nada.

La pelliza es plebeya y vergonzante hasta que se sobrepelliza, hasta que se hace sobrepelliz y decora la liturgia católica en rizos blancos y almidones en flor. Para vengarse, solamente, le ha inventado el pueblo ese sangriento roquete, con que la moteja, cuando se cree insultado por la pellizcatoria evolución.

El nombre se esfuma, pero el sobrenombre pervive. Vive más que el nombre, porque su *sobre* lo hace vivir más. El Cid y el Gran Capitán han sobrevivido a Ruy Díaz y Gonzalo de Córdoba. El Rey Galante, a Enrique IV de Francia. El Rey Sol, a Luis XIV. A Juana de Arco, la Doncella de Orleáns.

Y no conviene confundir las cosas, si se les pone a las cosas nombres falsos, y el mundo los acepta sin detenerse

a repasarlos bien. Tal con esa palabra *realismo* que ha servido para nombrar falsamente a ciertos productos sobrerrealistas del arte y la literatura españoles. ¿Realista nuestra novela picaresca? ¿Realista, Alemán? ¿Realistas, nuestros imagineros? ¿Es que tienen que ver algo con la realidad? ¿Ha existido algún modelo humano del Guzmán? ¿Pudo haber un Cristo como nuestros Cristos, o una Virgen como nuestras Vírgenes? ¿En qué hospital del mundo se ha visto la sangre que brota de las heridas de nuestras imágenes, las llagas que laceran sus carnes, sus sudores violeta, sus lágrimas de cristal? Lo que ha sucedido es que ha habido demasiado miedo de prefijar un *sobre* a ese realismo que lo estaba pidiendo, con la ternura que todo lo real pide el mágico que lo salve.

Sobre el signo de Viera voy a hablar, pues, yo esta tarde, y no bajo el signo de Viera. Sobre cuál es su tono. Cuál su área. Qué representa. Qué anuncia y qué pronuncia. Cómo se puede ver a Viera y cómo no se le puede ver. Sobre todo lo que diga quiero que se lea siempre el rótulo de intento, que es, a última hora, el real. Un ensayo de definición porque es lo único que yo puedo hacer, y no quiero chasquear, por segunda vez, a nadie.

Que lo que falte hoy pueda ser a lo menos equilibrado por ese titular *sobre*, y que él me salve, con su abundancia, de la escasez de mi gracia y ciencia actuales.

* * *

A la historia de la cultura —mejor aún, a su morfología— cabe compararla en un símil muy plástico, a las esculturas bifrontes o las monedas oficiales de cualquier época o país. Sólo falta, para que la relación sea perfecta, que el bifásico mármol o el redondo metal giren, y nos den una o la otra cara, según los superiores afectos de cada hora, el signo de cada estadio histórico, la fortuna de cada momento, el destino de cada fase en suerte y la peculiar ventura de cada próspero perfil.

Hay en la morfología de la cultura —como en las bifrontales estatuas— dos caras: una en la que el equilibrio, la serenidad, la perfección, la norma y cordura mandan: una cara clásica; otra en la que lo incorde opone sus señas a lo grave, regida por lo musical, lo desproporcionado, lo anárquico, lo anormal, lo rebelde: la cara barroca.

Estas dos formas de la cultura —clasicismo, barroquismo—, estas dos opuestas facias, corresponden respectivamente a los conceptos woelfflingianos de lineal y pintoresco, superficial y profundo, cíclico y acíclico, plurilateral y unilateral, estático y dinámico, etc. (1) Que ya Goethe distinguía (2) al contraponer a la Noche antigua —clásica— de Walpurgis, la Noche alemana (anárquica, romántica) medieval. De estas dos noches, poetizadas genialmente en el *Fausto*, cada una dentro de su clima propio, ha partido D'Ors —gran goethiano—, para la construcción de su teoría de las *formas que sean* y de las *formas que vuelan* (3), coincidentes aquéllas con la manera clásica, y con la romántica, éstas (4).

Desde mi punto de vista, más biológico que morfológico, el fenómeno de la cultura se ha efectuado con oscilaciones pendulares. Con análogas alternancias a las que rigen el día y la noche, el flujo y reflujo marinos, la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, el invierno y su opuesto el estío. Ha sido sólo un continuo regresar, un cambiar de signo (tras +, —; tras —, vuelta al +), matizado por la hora y el momento que, en la cronología, le ha correspondido.

Así, bajo el signo barroco se han producido Oriente y la Edad Media, el seiscientos occidental y el ochocientos europeoamericano. Bajo el signo clásico, se produjeron Grecia y Roma, el Renacimiento y —en fin— el siglo XVIII, que es el que nos interesa, preferentemente, hoy.

Todo el Oriente late bajo una señal barroca, que va desde Omar Kyyam a Rabindranath Tagore, pasando por Hafiz y los poetas hispano-árabes de nuestro medievo. (Kalidasa hace sonar junto a los sagrados ríos su fragorosa

arpa. Se rizan el cabello las pagodas. Danza David bajo canores cedros. Litaipé prende rosas de pitiminí en los sueños de los fumadores de opio. Pasa —púrpura, incienso y oro— la reina de Saba). Si hay alguna excepción es la de la arquitectura. Que produce las pirámides egipcias y los babeles babilónicos, frente al dinamismo de los bajorrelieves asirios, inspirados en cacerías reales, sobre un ritmo de leones en fuga y un galopar de caballos fogosos y disparadas flechas y tendidos arcos.

Con Grecia y Roma —con la hora de Occidente— el signo se cambia. La cultura gira hacia el signo clásico. Si la escultura griega parece un avance en dinamismo sobre Oriente, lo que sucede, en realidad, es que se ha llegado al verdadero equilibrio que la escultura oriental no había logrado. No se atreve, por eso, la arquitectura griega, a resolver el problema de la bóveda, que lo inicia Bizancio y se realiza, precisamente, en el gótico. Hasta el barroquismo de Eurípides es una excepción confirmante de regla. Sobre el romanticismo del autor de *Hécuba*, «el poeta que creó la tragedia interior del individuo doliente», me evito, citando a Eduardo Schwartz —*Figuras del mundo antiguo* (5)—, a la vez, superiores detenciones y responsabilidades enojosas.

Otra pendulante oscilación y aparece la Edad Media: el goticismo. Es el primer reflujo a Oriente. La divina alternancia comienza a verificarse. Otra vez lo barroco impone su seña a la cultura del mundo. Gestas y catedrales. El Santo Grial. Cides y Carlomagno. Juglares de Santa María. Goliardos de Nuestro Señor. François Villon. Francesco de Asís. Dramas litúrgicos. Hita. Alfonso X. Chaucer.

Gira y gira, en tanto, la pelota del mundo. El péndulo regresa de nuevo. Señala esta vez su flecha la hora grecorromana. Lo clásico vuelve a imperar en Europa. La medida se sobrepone a lo ingráve. El reposo al desequilibrio.

Es que —señores— ha llegado el Renacimiento. Su fórmula nace —más que renace— de aspiraciones del momento, y sus relaciones con el Occidente antiguo son más que de imitación, de fervor y de coincidencia (6). (Esto es necesario no perderlo de vista, en cuanto a lo que supone, dentro de su signo clásico —neoclásico—, la cultura del siglo XVIII).

Pero no se detuvo aquí la carrera del mundo, ni el voltear de su pendulante cultura. Florencia confía a sus nuevos hombres su suerte, segura del genio de sus hijos: Dante, el primogénito; el segundón Leonardo; el inquietante Nicolás; el futuro Galileo. Espera ahora del pintor como esperó ayer del teólogo, como esperará del matemático, mañana. Dice el Arno su vieja música. Blanquean bajo la luna cien palacios. Florencia aguarda la natividad del milagro. Ebria aún de teología, si sublimada de Renacimiento. Resoñando con flores de alba. Entornando a una esperanza de niñez sus ojos. Volviendo su mirar hacia atrás. Retrotrayendo sus ansias.

El Renacimiento europeo ha rebasado ya sus medidas. Juan Bautista Marino está próximo a aparecer, y ha nacido ya Miguel Ángel. En el jardín de Leonardo hay flores tropicales. Y han aprendido a bailar los ángeles de Mantegna y las madonas de Petrarca. Es en vano que se intente poner freno a sus ánimos. Europa ha gustado ya la aventura que su siglo, jubilosamente, le trae. Ya ha embarcado en su nuevo barco. Ya el viaje la ha apresado.

La palabra barroco suena por primera vez en el mundo. Nadie se acuerda ya de Oriente, porque está demasiado cerca el Renacimiento, pero un lejano Oriente, un signo dinámico, late, otra vez, en la lozana Europa.

Quedan aún por sucederse en la historia de la cultura dos voltadas de péndulo en que por tercera vez se repite el alternado cuento. Un regreso a lo clásico con el siglo XVIII y una vuelta, con el ochocientos, al barroco. Detengamos nuestro viaje en el XVIII, ya que para él ha sido sólo el

viaje y las escalas de su empresa. Detengámonos en el siglo XVIII español, alojador de Viera. En la hora neoclásica de España.

* * *

Dentro de su signo clásico, ¿qué valor tiene el siglo XVIII español? ¿Qué le separa del clasicismo del Renacimiento y del otro primigenio clasicismo del grecorromano?

El siglo XVIII español es un fenómeno patológico. Es un siglo enfermizo, que no se atreve a vivir de sus propias fuerzas. El Renacimiento aparece, por el contrario, como una consecuencia de vitalidades perfectas. Es una ola de salud que anima a los hombres. Esta salud es tan fuerte, que se desborda luego en el dinamismo del barroco. El siglo XVIII es producto de una debilitación traída por los excesos anteriores. Lo preside una clara decadencia. «En la muerte de Carlos II —dice José Cadalso (7)— no era ya la España sino el esqueleto de un gigante.»

Saavedra Fajardo anuncia ya, en 1640, la causa de esta decadencia. En sus *Empresas políticas*, expone el origen —la conquista de América, la expulsión de los judíos, las guerras en Europa— de la rápida descomposición de la grandeza española (8). El Padre Gracián dice en su *Criticón*: «Si España no hubiera tenido los desagüaderos de Flandes, las sangrías de Italia, los sumideros de Francia, las sanguijuelas de Génova, ¿no estarían hoy sus ciudades enladrilladas de oro y muradas de plata?» (9).

España se produjo durante el siglo XVII de una manera barroca, no sólo en literatura y arte, sino en sus costumbres, guerra y política. El dinamismo de su hora mejor lo expande más allá de su área natural, y su vida es suficiente para enlatir un mundo. Este desbordamiento trae luego aquella limitación. Ya decía Cadalso en sus *Cartas marruecas* que los monarcas de la casa de Austria habían gastado «los tesoros, talentos y sangre de los es-

pañoles en cosas ajenas a España» (10). En el siglo XIX, Larra señala a la contrarreforma, que es un fenómeno genuinamente barroco, contrarrenacentista, como origen de la decadencia.

La España del siglo XVIII precisaba muletas y las pidió a Francia. Muletas políticas, muletas literarias y hasta artísticas y científicas (11). El siglo XIX no es una convalecencia. Es que el enfermo ha tirado, un día, las muletas, y se ha echado a andar por sí solo, en un heroico y supremo esfuerzo, como en sus mejores días de ayer. Se ve que está aún enfermo, pero que va a salvarse, por un rebrote de fe.

El clasicismo del siglo XVIII es un clasicismo de segunda mano, por incapacidad de remontarse hasta la fuente original. Es un clasicismo que viene de Europa —Francia, Italia—, de la nueva Europa; es un clasicismo de tono europeizante o europeizador. No se expanden los valores españoles por Europa como en el siglo XVII, sino que si el español sale de España es para traerse a Europa al volver. Se produce de fuera adentro y no de dentro afuera. La importación es ahora regente como lo fue antes la exportación. Como Cadalso, como Iriarte, como Moratín, como Luzán, como casi todos en el siglo XVIII, Viera y Clavijo sale de España en busca de Europa, y torna a España con ella. Se hace importador, y justifica así su hora. Se ata a su siglo. Se compenetra con la nueva Universalidad. Como casi todos en la España de entonces. Como Cadalso. Como Luzán. Como Moratín. Como Iriarte.

En el siglo XVIII se daban dos aspectos. Por un lado, «el crítico negativo, demoledor, del que el principal ejemplo era la *Enciclopedia* francesa y sus representantes» (12). Por otro, «el clásico-versallesco: palacios y jardines, Viena, serenidad, fragancia, vestido perfecto, representado sobre todo por la música de la escuela clásica. Del primero, que al lado de la parte negativa ofrecía una crítica constructora, científica, hay amplios representantes en España: Feijoo,

Masdeu, Sarmiento, los influidos por la *Enciclopedia*» (13). Bien conocidos son, en cuanto al segundo, las influencias de los propugnadores del estilo neoclásico. En parte, fue ocupado este vacío con los finos talentos de Moratín y Meléndez Valdés.

* * *

¿En cuál de estas dos direcciones cabría localizar la obra de Viera? ¿En cuál encaja y en cuál desencaja? O ¿cuál es la que más le conviene, si por un acaso pudiera tener concierto con las dos?

Viera y Clavijo tiene, sobre todo, especial encaje en el primer aspecto. Viera está junto a Feijoo, anunciador de su caudal signo, y con la *Enciclopedia*, maestra de su primer deletrear. No hacen falta mayores minucias ni se precisan más severos análisis, para llegar a esta inardua inclusión. Véase su labor periodística: *Gaceta de Daute*, *Vida literaria*. Su libro de neumónica. Sus *Elogios*. Su *Historia*. Su *Diccionario de historia natural*.

Pero la obra de Viera rebasa los límites del aspecto más suyo. No caben en tan estrecha área todos los tonos de su intelectual elaboración.

No es, sin embargo, su obra poética en verso —mediocre, átona, infortunada, extraña a toda poética esencia, vacía de imaginismo, hambrienta de corazón—, la que nos da la pista de su segunda cara; sino su *Historia de Canarias*: que donde están los mejores primores han de buscarse siempre las hadas que nos lleven al cielo ignorado, inédito, acaso, para el mismo Viera, a su erudita labor atento y ajeno al sentido de su soterral vocación.

La inicial sugerencia me la ha dado Menéndez y Pelayo, a quien todos debemos algo, y con quien es preciso, para cosas de España, siempre contar.

Menéndez y Pelayo no es sospechoso de esquividad hacia Viera. Él ha hecho el mejor elogio de nuestro historiógrafo

al utilizar y recomendar su *Diccionario de historia natural*, para una mejor inteligencia de la botánica del poema de Viana, y como un apéndice, por Viera hecho, a las *Antigüedades*, para los desconocedores de la flora insularia. Pues hablando del poema de las *Antigüedades*, de Viana, a propósito de las fuentes de *Los guanches de Tenerife*, de Lope de Vega (14), en la edición de la Real Academia, t. XI, pág. 191, dice Menéndez y Pelayo: «El crédito histórico de este libro (el de Viana) ha tenido, desde antiguo, recios impugnadores entre los historiógrafos canarios, y, a la verdad, basta leerlo para comprender que gran parte de él es mero producto de la fantasía poética. Ya Don Juan Núñez de la Peña, que escribía a fines del siglo XVII, dijo, con buen sentido, antes de empezar la relación de la conquista de la isla de Tenerife: «No trato aquí de los amores que dice el Licenciado Viana tuvo el capitán Castillo con una hermosa infanta Dácil, hija del rey de Taoro, a quien halló en el recreo de una cristalina fuente, en La Laguna (15); que, sin agraviar a este autor, más parece comedia que historia verdadera: así, lo dejo a un lado, y prosigo mi conquista, sin que el lector se embarace en leer estas historias, cómicas a mi parecer».

«A pesar de esta sensata advertencia —dice Menéndez y Pelayo (16)— un siglo después, el más clásico y excelente de los historiadores de Canarias, Viera y Clavijo, olvidado esta vez de la ironía, un tanto volteriana, que suele mostrar en cosas más graves, repite, sin muestras de incredulidad, el cuento de los amores de la infanta Dácil y el capitán Castillo» (17).

¡«A pesar de la sensata advertencia»! ¡Por «la sensata advertencia», precisamente! El corazón de Viera florecía en Canarias y su intelecto en el reino de lo Universal. Bien que se sonriese el aislado de supersticiones exóticas, mentiras clericales y fabulerías de la ortodoxia oficiante. Pero ¡del mito «dácilo», del perenne signo canario, de la égloga de nuestra Nausicaa regional!

Si alguna vez el corazón de Viera se rellena de júbilo, es contando el claro cuento de Dácil, o relatando el viaje de Hércules, o la muerte de Guillén Peraza, el príncipe que murió en pecado inmortal.

Ante la poesía popular de sus Islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore.

Canarias lo enciende en la realización poética pura como Europa lo desfoga en cerebrales labores de Universalidad.

«Yo tengo dos patrias —cuéntase que dijo Marco Aurelio, definiendo su universal corazón—; como Antonino, Roma; como hombre, el mundo.»

También, como el estoico latino, puede decir Viera de sí: «Tuve dos patrias; como hombre, el mundo; como Viera, Canarias».

Ésta ha sido la gran lección de Viera, la de su signo interior. La que aún no hemos aprendido del todo, la que es necesario que a toda hora subrayemos: Canarias. Frontera africana. Atlántica. Ibérica. Universal.

NOTAS

(1) Woelffling: *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*. Espasa-Calpe. Madrid, 1924.

(2) Eckermann: *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Espasa-Calpe. Madrid, 1920, t. II, pág. 165.

(3) Eugenio D'Ors: *Tres horas en el Museo del Prado (Itinerario estético)*, segunda edición, Caro Raggio, Madrid, págs. 12-17. Véase también mi ensayo *De Antón Chejov a Eugenio D'Ors*, «La Tarde», Tenerife, número 637, 1928.

(4) Este pensamiento central de la estética dorsiana aparece repetido en otros de sus ensayos, especialmente en *Poussin y el Greco (Nuevo glosario)*, Madrid, 1922), *Las ideas y las formas* (Estudios sobre la morfología de la cultura, Número 6 de la Biblioteca de Ensayo, Ed. Páez, Madrid), y simbólicamente en *La Bien Plantada*.

(5) Eduardo Schwartz: *Figuras del mundo antiguo*. Trad. española de I. R. Pérez Bances. Ed. de «Rev. de Occid.», Madrid, 1925, págs. 41-72. He aquí el romántico retrato que de Eurípides hace Eduardo Schwartz, resucitando el recuerdo del espantoso y descarnado Don Quijote del conocido cuadro romántico inglés: «Meditabundo, con la cabeza inclinada a un lado, los cabellos desordenadamente caídos sobre el rostro, los labios comprimidos, muy hundidos los ojos en las flacas mejillas, limitadas por aquellas arrugas profundas que grava la *insaciable sed* en el rostro de hombre *prematuramente envejecido*».

(6) Véase Konrad Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanisme*. Berlín, 1918.

(7) *Cartas marruecas*, edición, prólogo y notas de Juan Tamayo Rubio. *Clásicos castellanos*: Vol. 112, pág. 67.

(8) V. sobre este tema la *Historia de la Literatura española*, de M. Romero Navarro, catedrático de la Universidad de Pensilvania. Ed. D.C. Heat y Compañía, 1928, págs. 419-420.

(9) Baltasar Gracián: *El Criticón*, Ed. de Cejador. Madrid, 1913-14, t. 1, pág. 245.

(10) Carta III, pág. 66 de la citada edición *Clásicos castellanos* de «La Lectura».

(11) Véase A. Baudiellat: *Philippe V et la Cour de France*. París, 1901.

(12) Ángel Valbuena Prat: *Literatura dramática española*. Barcelona. Labor, 1930, pág. 293.

(13) *Op. cit.*

(14) Sobre las Islas Canarias en el teatro de Lope de Vega ha escrito Andrés de Lorenzo-Cáceres un erudito trabajo en el número VI de la revista *El Museo Canario*, que dirige en Madrid el catedrático Millares Carlo.

(15) Véanse los capítulos titulados *Romanticismo y Castillo contra castillos*, de *Las Canarias de Lope*, de Andrés de Lorenzo-Cáceres —Instituto de Estudios Canarios: *Conferencias y Lecturas*, vol. I (Sec. II: N.º I)—, precioso y lírico comentario a esta maravillosa leyenda.

(16) *Op. cit.*

(17) Véanse sobre este tema mi *Contramito de Dácil y La Infantina de Nivaria*, interpretación histórico-literaria del mito, publicada en *La Prensa*, de Tenerife, e incluso en mi libro *Tres mitos canarios* (Hércules, Dácil y Guillén Peraza).

LA ISLA ARCÁNGEL DE LOPE

(FRAGMENTO)

Lope de Vega aparece, dentro del deslumbrante milagro de la literatura española del barroco, como un gran taumaturgo. Todo lo que toca se le hace automáticamente materia poética. Es dueño de una mágica vara de virtudes que llega a todas partes y desencanta la verdadera poesía, oculta aquí y allá bajo los más repugnantes sueños, formas y deseos humanos. Como una singular antena en pie sobre la alta meseta castellana, Lope de Vega atrapa toda onda que gana el aire del mundo, o, por el aire del tiempo, se pierde, y la poetiza después, convirtiendo en melodioso arcos iris una anodina y tortuosa viruta. Semejante a un prisma de cristal colocado entre el transido ocaso de un siglo y la delirante alba de otro, Lope de Vega descompone cualquier rayo que su vida —que es su poético inventar— atraviesa, en los siete colores —siete encendidas notas sobre un único y misterioso pentagrama— del espectro.

Con razón ha podido decir José Bergamín que Lope de Vega hace mangas y capirotos de todo y con todo. De la Geografía, en la que irrumpe voraz, acaso pensando que dar la vuelta al mundo en tiempo de los primeros Austrias no era salir siquiera de España. ¿Qué país escapó a la absorbente alquimia lopesca? De la Historia, a cuya mesa se sienta como a la de un pantagruélico banquete, en la que entra a saco como tercio de una implacable cruzada. De la Mitología, españolizada entre sus manos, rehumanizada (don Perseo dice, al compás de una guitarra morisca, versos de amor a una morena gorgona. Tiene una cita en el Prado doña Diana. Doña Venus, novicia de un convento,

espera, alba en su alba celda, a que algún ardiente don Adonis la robe). De la Hagiografía, que, como caravana espectral en noche de sábado, le hace convulsos guiños en la sombra.

Y si de todo hizo Lope de Vega mangas y capirotos, si todo lo tocó, si con todo contó para que contasen todos luego con él, ¿cómo iba a hacer una excepción con Canarias?

Con Canarias contó también Lope de Vega, y de una cuenta de ese cuento es este cuento parte. Contó con Tenerife en *Los guanches de Tenerife*. Contó con Gran Canaria en *La Dragontea*, donde, si no se atreve a llamar aún «arcángel marino» a la isla, es porque con sugerirlo le basta, y para que yo pudiera ahora descubrir sus pudorosos deseos.

* * *

¿Cómo llega Lope de Vega a Gran Canaria? ¿Cómo arriba a una isla que hasta en su mágico mapamundi es un punto en medio de una gran mancha de cobalto? Llega no en la nave de un poeta como a Tenerife, sino por la magia de un destino. A grupas de una sed que Castilla despiértale y que ninguna agua apaga. «Como los ríos que en veloz corrida van a dar a la mar...» Así. Buscando una sombra entre las sombras. Un oasis dentro del oasis. Bajo la fría linfa, otras linfas. A gatas de una fuerza que en él es borrachera de sol y tierra seca. Delirio de aguas circulantes. De ciudades sumergidas. De Castillas caídas en el fondo de un lago en cuyas márgenes hay unos árboles verdes, unas palomas que se arrullan y una fresca brisa que pasea sobre todo su ligera cola invisible.

Tal la mentira en que se hace verdad el sueño de Lope.

La verdad del lago es su quietud muda. La del mar, su rumoroso oleaje. La verdad de Lope es una deslumbrante mentira. A través de ellas, ¿cómo distinguir ficción y reali-

dad? ¿En la sima del lago que empieza a hacerse océano, no son la misma verdad flor, pájaro y pez?

«No hay en Lope ninguna verdad histórica —ha escrito el nigromántico Klabund— ni geográfica ni lógica. Sólo hay la de sus propios juegos, que son los de un niño senil que aprende a jugar al ajedrez a los tres años.» Esta verdad es la que ilumina el instante en que Lope se sorprende a sí mismo, jugando, junto a una isla de ensueño, como con alfiles y torres, con los barcos de una diabólica escuadra. Pero la partida que ganó Lope de Vega en *La Dragontea* fue una partida en forma. El mar pudo parecer propicio tablero; atolondrado jugador, el propio poeta; piezas de ajedrez, Drake y los suyos. Pero, por una sola vez, he aquí que Lope se ha sentado a jugar en serio a la Historia. Pero, por una sola vez, he aquí que el viejo tramposo no ha trampeado a la Geografía. No ha hecho siquiera jugarretas a la Lógica.

CASTILLA

Castilla es una estepa. Un sol de infierno en verano y una lustral nieve de invierno pasean su picota sobre una sedienta paramera. El yermo grita en Castilla, crepita, brama, no suda ni sangra. Santa Teresa anda y anda, poniendo árboles de Dios donde se olvidó el hombre de plantarlos. Identifica el Cid la voz «exilio» con el vocablo «desierto». Pasa entre una nube de polvo —han pasado antes dos serranas—, colorado y vivo, el Arcipreste de Hita.

Cuando pensamos en Castilla, una morada salamandra intenta levantar el vuelo sobre un arenoso mar donde unos pedruscos se incineran. Cuando nombramos a Castilla, la palabra «éremo» asoma ante nosotros sus sequizas y calientes orejas. En vano molinos y veletas quieren recordarnos que hubo brisas al alba. En vano castillos y barrancas alargan al ocaso sus ateridas sombras. El erial erige sobre todo su espantoso y cálido trémolo.

Ésta, la Castilla del Romancero.

Ésta, la Castilla de Goya y Velázquez.

Ésta, la Castilla de la generación del 98. La que, sin ser castellana (¡qué cinco verdes flechas lanzándose a la vez sobre Castilla desde los cuatro polos de España!), mejor la ha comprendido y amado.

Oigamos a Azorín:

*Su suelo es pobre y seco. Campiñas monótonas por donde
yo tiendo la vista... La llanura inmensa, monótona, gris...*

Oigamos a los hermanos Machado:

*Por la terrible estepa castellana
al destierro con doce de los suyos
—polvo, sudor y hierro—
el Cid cabalga...*

*¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas!...
Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta,
no fue por estos campos el bíblico jardín...*

*Pradera de velludo polvoriento,
como tosco sayal de campesino...*

*El hombre de estos campos
en páramos malditos trabaja, sufre y yerra...*

*Tras la tierra esquelética y sequiza,
rojo de herrumbre y pardo de ceniza...*

Oigamos también a Ortega y Gasset, gran teorizador de la Meseta:

Otra vez sequedad, tierra lívida o roja... Barrancos sembrados de piedras cárdenas y de piornos verdinegros... Los paisajes desnudos tienen un aire de quijadas calcinadas... Sigue la carretera el curso del Henares, el hilo imperceptible de agua que corre por un caz...

Oigamos a Cossío:

La vasta, despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la tierra roja...

ARDOR

La sed, el polvo, la tierra estéril, la febril llanura infinita: tales las facetas que construyen la cédula personal de Castilla.

Castilla arde.

Y Lope, como una planta de sus campos, arde con ella. Pensemos en Santa Teresa. Pensemos en Juan Ruiz. Pensemos en Jorge Manrique.

Ardor. He aquí una palabra que define precisamente a Lope. Lope, el gran amador, es también el gran ardedor: el gran ardiente. Para Lope, el amor y el ardor son palabras sinónimas. Van siempre juntas.

Arder como una vela y consumirse... —dice en un verso de las *Rimas humanas*.

Y otra vez:

Dulce prisión y dulce arder con ella...

O:

*Te vi, comencéme a arder,
volviendo a verte ardí más...*

Y también:

Lucinda, yo me siento arder. Y sigo...

Y:

Ya de mi fuego se consume y arde...

O ya:

Yo, triste, que por ella muero y ardo...

Y aún:

Mientras, vencido París, muero ardiendo...

Es un ardor que consume el ardor de Lope. Por el que se muere. Que mata. Lope ha llegado, como hasta el mar, al símil de la vela. Esta vela es la de Charlot en *La quimera del oro*. La de Bécquer en su cuartito de la casa de huéspedes, a la alta madrugada. Es la vela de Poe, atravesando, el cabello erizado, los subterráneos de un palacio. Ni Larra ni Baudelaire tuvieron nunca vela. Fueron hombres de quinqué, de llama en ataúd. La pistola del uno y el mariland del otro precisaban esa luz que se ennoblece al alba.

BRASA

Tiene la hoguera un corazón. Tiene cabellos. Tiene ojos y brazos. A su alrededor aúlla el viento. La hoguera es la única bailarina que no pone piernas a sus danzas.

Baila y baila, entre vuelos de sus llamas, la hoguera. No es su danza lo que más quema. Sino su corazón. El corazón de la hoguera es la brasa que sobrevive a la misma hoguera, que cuando ha dejado ya de ser llama, es todavía fuego.

¿Ardía Lope? Se abrasaba. Le abrasaba su ardor. Le quemaba. Era todo una brasa.

Temblar del otro que de amor se abrasa...

Y me abrasó como si rayo fuera...

¡Ay de quien ama al sol, que sólo abrasa!...

*Aquí tan loco de mirarla estuve
que por el sol sin abrasarme anduve...*

*Miré tanto al fin, que estoy
abrasado por un deseo...*

En esa pesadilla del arder y el abrasar va Lope por el amor como un preso entre sus guardianes. El ardor se hace brasa cuando el poeta ve al amor. Cuando es éste el que mira, la brasa deviene llama. Amar es arder.

FUEGO

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Amor es fuego, y celos el infierno... —dice en un verso al que no sería bastante subrayarlo.

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Bergamín: «Calderón es el esqueleto; Lope la encarnadura viva.»

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Tenreiro: «Lope es el ímpetu, la vivacidad, el brío, el fuego abrasador.»

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Montes: «El fuego —España—, el aire —Rusia—, el agua —Inglaterra—.»

Lope, símbolo de España.

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

AGUA

Tiene cada era sus luchas. Cada época sus batallas. En la Edad Media los combatientes se llaman agua y vino, cuerpo y alma, carnal y cuaresma. En el barroco, la contienda se ventila entre el fuego y el agua.

Toda pasión es un pugilato. Toda querella, una candente nupcia. En la disputa del agua y del vino la colisión es posterior a los esponsales. En la del fuego y el agua, el palenque es a la vez cama nupcial y campo de batalla; se confunden tálamo y justa. Las bodas del fuego y el agua son sus arras. La derrota, de aquel de los dos en cuyo espíritu hubiera menos temple. Las armas de los capitanes de las epopeyas famosas saben bien el valor que esta lección tiene en toda casual empresa.

¿Lope —ardor, fuego— busca el agua?

Va hacia ella como va la vigilia hacia el sueño. Como la vida tras la muerte. La llamaría a gritos que llenarían todo el aire de angustia, si ella misma no lo llamara ya con la ternura de una potrilla en celo. Se buscan el fuego y el agua en Lope como dos amantes en la espesura de un bosque, como dos rivales dentro de un laberinto.

Wagner pone al fuego patines de bailarín y emborracha al agua antes de sacarla a escena. En Calderón, cruzan fuego y agua sus espadas como dos ángeles deportistas que dieran, para entretener a Dios, una sesión de esgrima en el Paraíso.

El verdadero drama se realiza sólo en Lope.

Lope —ardor, fuego— busca el agua que su tropical incendio apacigüe. Lope —pira, ascua— busca el agua bautismal que le libre de su infierno. Los desposorios del fuego y el agua tienen en Lope visos de prodigioso combate.

*Cuando el mejor planeta en el diluvio
templa de Etna y volcán la ardiente fragua,
y el mar, pasado el límite, desagua,
encarcelando al sol dorado y rubio;
cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio
mil cuerpos entre verdes ovas y agua,
cuando balas de nieve y rayos fragua...
cuando el tiempo perdió su mismo estilo,
y el infierno pensó tener sosiego,
y excedió sus pirámides el Nilo...*

A veces más que con el agua lucha en Lope el fuego con un fantasma de ésta:

*Abrasa un rayo tu frescor sombrío,
los rojos lirios y las verdes cañas...*

A veces, el triunfo del fuego es, como el de Hércules, de vencedor en numerosos trabajos:

¿Dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo?

¿Pero vencer al agua no es confesar, desde el ángulo de vista erótico del fuego, su propia derrota?

La salvación del fuego en Lope es el triunfo del agua.

LLANTO

El agua llega hasta Lope unas veces en la forma que el amor tiene más a mano: en llanto. Lágrimas y ardores —agua y fuego— aparecen juntos en un soneto de las *Rimas humanas*:

*Mis juveniles lágrimas y ardores
pasaron con el sol, que el curso eterno
llevó la primavera, y al invierno
vuelve los pasos de mi edad mejores...*

Y más que juntos, fundidos, hechos un solo ser, una única presencia, cuando invoca aquellas

*...claras fuentes
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicisteis.*

Fuego y llanto aparecen frente a frente otras veces, como dos enemigos, como dos anhelos o como dos muertes:

*Mas fue el castigo, para más espanto,
dos contrarios, dos muertes, dos deseos,
pues muero en fuego y me deshago en llanto...*

donde una doble agonía arrastra a Lope, como por un oscuro corredor, a todo lo largo de un verso.

Al desafío a muerte del fuego y el agua ha sucedido ahora el doble suicidio.

No son las espadas de Beaumarchais y Clavijo las que están caídas en el suelo; sino las pistolas de Werther.

HABLEMOS AHORA DEL ASNO...

Es bien distinto de aquel ardimiento de ternura que sintió la literatura inglesa del ochocientos, y hasta diverso, claro está, del que adolecen ciertas actuales damas de Francia, el que informa y anima las palabras de mi conferencia de esta tarde.

No padezco yo de ninguna clase de asnofilia, ni me unen al protagonista de mi disertación otros lazos que los abstractos de una erudición que se me ha hecho, sin yo pretenderlo, lírica. Me precisa, pues —y me basta—, historiar los pasos y el trato que la literatura ha dado a este buen trotador de caminos estrechos, a ese orejudo, redentado y revejudo héroe menor.

No solamente los héroes humanos han inspirado los mejores poemas. También los inhumanos.

No se han hecho sólo mito los grandes aventureros de la Historia.

Hay un Alejandro, hay un Ulises, hay una Juana de Arco, hay un Napoleón, hay una Sor Beatriz, hay un Cid, hay un Jesucristo.

Pero hay también un lobo, desde los lienzos de Giotto a las musas de Darío. Y hay un águila rampante en el Apocalipsis de San Juan y en los guerreros estandartes de Germania. Y hay los gatos de Baudelaire y los fuertes caballos de los capitanes famosos y los perros de Lautréamont y los jilgueros de Werther. Y hay el cordero bíblico y el de la fábula y el del paisaje pastoril. Y hay un cisne con Júpiter

y otro con Lohengrin y otro con Góngora y muchos con los pintores franceses y los poetas simbolistas y los anfitriones del Renacimiento.

Hay los mudados azores de la gran cetrería literaria española, los del *Cantar del Mío Cid*, los del *Poema de Fernán González*, que yo he cantado eruditamente, en mis primeras prosas exactas.

Hay las vacas griegas de Hesíodo y las latinas de Virgilio y la ciega vaca catalana, que el catalán Maragall ha inmortalizado.

Hay los cuervos de las banderas templarias, los de las gestas desgraciadas, los lúgubres cuervos proféticos de la literatura islámica, padres del moderno cuervo neoyorquino de Poe.

Y hay, en fin, también, el buen asno, orejudo y paciente, dolicocefalo y trotasentado, apaleado héroe menor de la caballería. Cuyos pasos y aciertos por la literatura voy a ilustrar —a intentar ilustraros— hoy.

* * *

¿Cuándo amanece, por primera vez, el asno, como tema literario, como personaje poético, en la historia literaria del mundo?

La rebusca, entre tanta letra impresa, del primer burro poetizado, no es sencilla, y el camino en cuyo extremo pudiéramos hallarle, quebrado y largo.

A pesar de ser África su cuna más ancha, no fueron las grandes orejas tema ornamental de la gran arquitectura de Egipto. Ni Nubia, que oyó sus rebuznos y escuchó sus pasos, se acordó de él cuando inventó su arte.

El asno decoró, en cambio, abundantemente, vasos helénicos y etruscos de Pompeya. Su imagen va unida, por la inventiva de Apión, a la aurora del Cristianismo, y ya en el siglo III, «asinario» era sinónimo de cristiano.

Un asno aparece junto al buey evangélico en el nacimiento de Cristo. Y es un asno también quien protege la huida de la Sagrada Familia a Egipto. Sobre un gentil asno de verbena de Oriente, entra Jesús en Jerusalén un luminoso domingo de Ramos, entre doradas palmas y campanadas de fiesta grande y jubilosa algarabía de feria.

Y la Edad Media luego ¿no creó, para el asno, su fiesta, y lo hizo protagonista inmediato del naciente drama litúrgico, ante el cual se curvaron obispos y se quemaron amorosos inciensos?

*Hez, Sire Asne. Car chantez,
la belle bouche rechignez,
vous aurez du foin assez
et de l'avoine à plantez.*

(«¡Ea, señor asno, cantad! Abrid vuestra linda boca. Tendréis el heno en abundancia y la avena a granel»).

Así dice un misterio medieval francés, con enternecimiento sólo comparable al que agita a las muchedumbres deportivas al paso del nuevo campeón.

Clément —el erudito Monsieur Fray Clément— ha estudiado, en un minucioso ensayo, este cariño que sintió la Edad Media francesa por el asno y su lírico rebuzno internacional.

1

UN ASNO GRIEGO: LUCIANO

El primer asno con personalidad literaria auténtica, héroe de una fábula y protagonista de un cuento, es un asno griego. Son suyas las primeras orejas poéticas del mundo. Para él inventó Luciano de Somosata una historia. Lo lleva de uno a otro episodio, con los cuidados que tienen que haberse con quien nunca ha sido personaje y lo es por su primera vez, inopinadamente. Él inspira, sin duda, la primera novela de Grecia. «Si en alguno de los clásicos griegos —ha dicho Menéndez y Pelayo— quisiéramos personificar el genio de la novela misma, no escogeríamos otro que Luciano, a quien la intachable pureza de su estilo coloca entre ellos.»

Hay que partir, pues, de este asno para historiar los orígenes de la novelística. En el amanecer de la novela, está este asno griego. Dueño de una primogenitura no menos noble que cualquiera otra. Abuelo de Rucio y bisabuelo de Platero.

Erasmo sabe de él y con él cuentan nuestro Juan de Valdés, Quevedo y Cervantes. Rabelais acaricia su lomo y Voltaire lo estima y llega hasta Inglaterra con Gulliver y hasta Alemania con Wieland y hasta Nueva York con los viajes de Hans Pfaal.

Con su asno, salta Luciano de la sátira pura al cuento. Su asno le hace novelista. Quien estaba condenado a vivir su

historia literaria en el fichero cerrado de la sátira, arriba al de la novela agarrado a la cola de su asno, que hasta aquél lo lleva.

La erudición tiene para con este asno respetos de nieto, conciencia de aurora, auges de principado.

Es lo que en las arquitecturas las pirámides egipcias, lo que en la pintura los bisontes de Altamira, lo que en la música la flauta de Pan, lo que la lira de Orfeo en la poesía.

UN ASNO LATINO: APULEYO

Con Apuleyo se comprueba una vez más hasta qué punto vivió de Grecia —y sólo por Grecia— la literatura latina, y su papel de hábil repasadora y repetidora de ya tenidos sueños.

Tras de cada poeta latino hay un poeta griego anunciándolo. Sólo para aquéllos se pudo inventar el vocablo «discípulo» como para éstos el de «maestro». Hay una conciencia «discipular» en el escritor latino, que sabe que lo magistral es coto de Grecia.

Así en Virgilio, con Homero, Hesiodo y Teócrito. Así en Terencio, con Menandro. Así en Fedro, con Esopo. Así en Cicerón, con Demóstenes. En Horacio, con Arquíloco. En Séneca, con Eurípides. Con Apolonio de Rodas, en Valerio Flaco.

Así, también, en Apuleyo, con Luciano.

El asno de Apuleyo es, pues, la romanización de Luciano. Un asno que se ha latinizado, en el doble concepto literal y literario de la palabra, que se ha hecho de oro, es decir, simbólico, trascendental y místico. Mágico. Hierofante. Teúrgico. Todo lo que es bufonada y mera burla en Luciano, es ahora, en la aurificación, exacta ciencia, inspirado fanatismo, credulidad de oficiante.

Los mismos trajes con que viste a su asno Apuleyo confluyen a esta hora —siglo II— del romanizaje. Que es la hora barroca del aliño abundante, la gracia afectada, el revés equívoco, la delincuente metáfora.

Pudo ser este asno maestro de Góngora y de Miguel Ángel. Y con él aprendieron a versificar Guillén, Gerardo Diego y García Lorca.

En su historia late el mito de Psiquis, símbolo —y eje mayor— de la neoplatónica teurgia, y la batalla de los cueros del vino del *Quijote* y el primer convivio floreal.

El asno de oro lo fue también de muchos amos. Lazariello repitió sus empresas, que Guzmán y don Pablos superaran.

Hablaba latín este asno y era latina su piel, su cola y sus artes. Si la osamenta era griega ¿qué puede importarnos? ¡Quién sabe si será inglés, luso o romano el esqueleto del que más español se sienta! ¿No era acaso italiano el de Garcilaso, francés el de Darío, noruego el de Bécquer?

¡Oh, áureo asno latino, soñador de alas, sacerdotiso orejado! Para quien Plauto inventó su *Asinaria* y Maquiavelo su *Asino* y yo una pira de fervores alta. Tu oro es puro. De justos quilates, de maduro tono. Que ya áureo quiere decir romano. Como la plata es de Grecia. Y el platino de Bizancio. Y el níquel de Nueva York. Y el cobre de España.

A LA REBUSCA DEL ASNO PERDIDO

Nadie se ha puesto aún de acuerdo sobre la suerte de este asno perdido, con el cual parece que contó Luciano, para que luego contara a su vez Apuleyo.

Es un asno que el Renacimiento buscó en vano y que ha informado incursiones eruditas y ha atormentado sueños de bibliómano. Cuando la erudición alemana no ha dado aún con él, es difícil que haya quien lo encuentre, y hasta sería preciso sospechar que no ha existido nunca.

Sin este asno, sin embargo, quedan como huérfanos los de Apuleyo y Luciano. Este asno todo lo trastrueca, pone una interrogación fastidiosa a una historia que tendría sin él una aurora clara.

A él parece referirse confusamente Diego López de Cortegana —primer traductor castellano de Apuleyo—, en su Proemio a las *Metamorfosis*, cuando dice: «Lucio Luciano, natural de Patras, de nación griega, escribió un tratado en el cual dice cómo con deseo y codicia de aprender magia habiendo ido a la provincia de Tesalia, y allí deseando tornarse en ave, fue tornado en asno, por industria de una moza que se llamaba Palestra, y con un cierto ungüento mágico.»

Menéndez y Pelayo eludió habilidosamente, en sus *Orígenes de la novela*, entrar en la discusión de tan enojoso

problema y hasta lo embrolló más acaso, silenciando el supuesto origen común de Apuleyo y el Samosático en el Patrasense.

De todos modos, un asno que nadie ha visto nunca y de cuya existencia sólo imprecisas noticias tenemos, no puede destronar de su primaciado al de Luciano. Sobre todo, cuando lo más probable es que sean ambos uno mismo y que el equívoco ande enredado en la analogía fonética de los nombres.

UN ASNO ITALIANO: MAQUIAVELO

No se perdió del todo en Italia la dorada siembra de Apuleyo. Tras catorce siglos de historia, que convierten a Roma en Italia y al latín en toscano romance, trota aún por caminos itálicos el viejo asno de Apuleyo.

Ya no entienden bien sus rebuznos los campesinos italianos. Llega —desde el siglo II hasta el XVI— demasiado apagado ya el latino son de sus pasos.

Pero quedan aún finos oídos en Italia. En Florencia, por ejemplo, vive un gentil mancebo afanoso, que sabe de las caricias de los Médicis y de sus crueles mazmorras. Ha escuchado a la vez sutiles palabras imperatorias y blasfematorias increpaciones de carceleros. Pero ha oído también la lejana voz del viejo oro de Apuleyo. El dorado metal ha sonado en sus oídos y se han alzado ante sus ojos las amarillas orejas, el brillante lomo y la aurífera cabeza.

Diplómata de su República, como ayer Eça o Darío, como hoy Morand o Giraudoux, posee el mozo florentino la gracia de su oficio y hasta la frivolidad a éste inherente.

3 de mayo de 1469. Un nuevo hombre ha nacido para Florencia: el hombre Maquiavelo. Le deberá Florencia su estatuto más justo y su mejor historia. Su más astuto príncipe. Y su asno más áureo.

Nicolás Maquiavelo justifica su hora mirando hacia Apuleyo. Enterneciéndose con barrocos rebuznares. En vano es que intente Florencia poner freno a sus ánimos. Maquiavelo ha gustado la aventura que el siglo, jubilosamente, le trae. Ya ha embarcado en el nuevo barco. Ya el viaje le ha apresurado. Del diplomata, que es aún Renacimiento, conservará sólo uniforme y espada. Los tercetos de su *Asno*. La concesión a Florencia. O una manera acaso de engañarla.

Y un segundo asno de oro —que es el último a la vez— aparece en la literatura. Su oro es el mismo oro romano, sólo que por nuevo platero tratado. Con trato a su vez también nuevo. Con nuevo cincel y con modelo nuevo. El nuevo asno sigue siendo de oro, pero es ya diverso su andar, su palabra y sus sueños. Diversos sus ocios. Diverso su destino.

De la Roma de Adriano y de la Grecia alejandrina, si no de la Cataluña del «Magnánimo», viene hasta Florencia este nuevo asno de oro. Pasea por los muelles del Arno y cruza sus puentes y se mira en sus aguas. Sabe más teología que pintura. Más dialéctica que geografía. No es asno retozador. Reflexiona más que destruye. Es asno de antiparras y sombrero de copa. Pesimista y desesperado. Se le ha rizado de improviso el alma y se le ha subido al corazón la conciencia.

La Plaza de la Señoría —tan tradicionalmente florentina, tan medieval y tan renacentista— equivocó, en lamentable equivocación, su cuenta, o confundió los trajes. Y, queriendo quemar a este mal asno, quemó el cuerpo del buen Savonarola.

UN ASNO CASTELLANO: CERVANTES

Todos conocéis a este asno castellano, que es un gran personaje de nuestra mejor novela, y que con Don Quijote y Sancho, el Caballero del Verde Gabán y el Bachiller Carrasco, los Marqueses, Dulcinea y Rocinante, se reparten el interés caudal de la fábula.

Es este asno un rucio craso y lento, que concierta con su dueño el obeso Sancho, y es apto para sus simples pasiones, peso y pasos. Espectador y juez secreto de la epopeya de Cervantes, sigue los mejores episodios desde cerca, y se regocija con los «records» del Escudero y no se aflige con las derrotas del hidalgo. Junto a Rocinante, magro y triste, construye la ecuación literal que equilibran sus contrarios jinetes.

En este rucio estaba, sin embargo, el único camino de salvación de Don Quijote y la única boya justa en su naufragio.

El cambio de cabalgaduras hubiera hecho únicamente el milagro que ganara a Don Quijote para el mundo y para el cielo a Sancho.

El buen rucio vulgar y sin sueños hubiera bientemplado las desorbitadas ansias de su nuevo jinete. Hubiera sujetado a la tierra ojos que por las estrellas andaban. Hubiera ganado la paz para el corazón inquieto. Traído reposo al

ingrave. Burguesía al bohemio. Cordura al incordio. Mesura el botarate.

Don Quijote sesteaba junto al rucio, pero jamás le tentó su lomo amplio... Cervantes, que se lo repasó tanto por los ojos, que lo llevó a su libro sólo por eso, vio cómo se acababa la historia sin conseguir el ansiado sueño.

Ésta es la gran tragedia de Rucio. Haber sido salvavidas no usado. Cable roto. Paracaídas que no se abrió.

La ternura que se siente frente a sus cuatro patas mugrientas, su rabo escaso y sus llagadas orejas con moscas, nace de su torpe albarda, inhóspita para posaderas de caballero andante.

6

UN ASNO INGLÉS: COLERIDGE

Pasemos ahora de España a Inglaterra. De luz de mediodía a niebla de noroeste. De pereza mediterránea a diligencia británica. De piel morena a rubicunda facia.

Son los primeros años del siglo XIX. ¡A Inglaterra ha llegado ya el Romanticismo y ha dado y ganado su batalla! Ganar su batalla el Romanticismo en Inglaterra, donde lo burgués tiene hondo enraizaje, donde sigue siendo tabú el tory; triunfar en un área de conservaduría tradicional, captar adeptos para su anárquica cruzada, no es precisamente cualquier cosa.

Pero el Romanticismo ha triunfado en Inglaterra, como en Francia, como en Alemania, como unos años después en España.

Paladín en esta cruzada, Samuel Taylor Coleridge. Cuyo nombre evoca el de Disraeli y hace mirar hacia una Iberia mágica. Hijo de vicario, padre de filólogo y abuelo de magistrado, nace en Devon, un semiclásico octubre, para morir en Londres, en un estío romántico. Devon representa algo más que Londres en su vida —y hasta acaso en su muerte— desesperada. Devon es un condado de Inglaterra además de un río de Escocia. Se asoma por el norte al canal de Bristol y por el sur al de la Mancha. Es un gran condado florido, con paisaje turístico de huerta, jardín y montaña. De él huye, adolescente, Coleridge, como de un fantasma

que le enoja. Devon le hace peregrino. Bohemio de una bohemia exaltada. Todas las ciudades inglesas conocen sus pasos. Conocen su voz de esencias barrocas. Sus trenos comunistas. Sus pantisocráticos sueños.

¿En qué peregrinaje celeste, en qué camino de Damasco, en qué feria gloriosa encuentra su asno Coleridge: el de sus franciscanas palabras, el de su gran poema romántico?

La sensibilidad ha evolucionado bastante desde la Grecia del siglo II hasta la Inglaterra del XIX. 1824 señala, en este sentido, una clara fecha: la de la fundación en Londres de la primera sociedad protectora de animales. Es posible, como en la creencia de Schröer, que los románticos ingleses no hiciesen más que reflejar el estado de ánimo de su época. Pero el encuentro de Coleridge con su asno es anterior a este momento. Coleridge lleva desde niño esta ternura, y hasta la cuida con minucia. Obsérvese cómo no es piedad precisamente lo que siente por su asno Coleridge. No canta al asno viejo, cansado, hambriento. Sino al asno en adolescencia. Al asno retozador, breve, mozo. El que aún puede aprender algo en la miga, como Platero. Que precisa para su entierro una caja blanca.

Para biencomprender a este asno joven hay que volver la cara hacia Italia y remontar hasta Asís y deshilar siete siglos. Del lobo italiano procede este británico asno.

«I hail thee brother...» —dice en su poema Samuel Taylor Coleridge, y su voz adquiere auge y se endulzan los ojos y se hacen de miel sus palabras.

«¡Yo te saludo como se saluda a un hermano!»

UN ASNO ANDALUZ: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Para fichar, sin equivocarse, a este asno andaluz, toda escrupulosidad es poca. Platero no es otro asno más. Juan Ramón Jiménez contaba con él para salvar su alma. Esperaba Andalucía de él la realización de una secular pesadilla. Envidias de Castilla y Cataluña —de Turmeda y Cervantes— fueron los padres de Platero. Todo lo demás vino después: el agua simbolista, los jammesianos pastos...

La pobre loca de la calle del sol lo veía pasar, el trote alegre, las orejas yertas, y no sabía que era la novia del poeta. La novia, sí. No el hijo ni el hermano. Novia ideal, metafísica, abstracta. Laura con cascos. Beatriz de amor y rabo.

No es la *Canción a Carlos Félix*, de Lope, la elegía que hizo Juan Ramón a Platero; sino la *Egloga primera* de Garcilaso. Y sobre todo el *Werther*. Por todo el poema va Juan Ramón wertherescamente. Esos niños que juegan en las vacaciones con el burro, que lloran la muerte del canario, que se aprietan, como contra una falda materna, contra la blanda piel de Platero, son los hijos de Carlota. Milagro simbolista. ¿No habéis pensado nunca ante las orejas de Platero en las pistolas de Werther? Juan Ramón no lee a Platero *Ossian* porque el ossianismo es manjar de otra hora. Pero ambos se arrullan con Ronsard, limpio y eterno vehículo.

SANGRE DE ESPAÑA

Estimados radioyentes:

Invitado por la estación Radio Club de Tenerife, para que «animara» o almara sus secciones, para que las almara (que «animar» viene de «ánima», alma), para que pusiese un poco de mi «ánima» o alma en sus programas (que no otra cosa he querido significar al pronunciar la palabra «animara»), acudo esta noche a una cita que no sé, con seguridad, si es con ustedes, o con el director de Radio Club, o con ese desrabado, estirado y descrestado gallo de salón —quiero nombrar por medio de este juego al micrófono— que abre ante mi boca el saco sin fondo, el redondo y metálico saco sin fondo, de su pico.

He elegido como título —no como tema— de mi conferencia el de *Sangre de España*. Para cazar así mejor orejas españolas. Porque quien no quiera escuchar el ruido de su sangre, de su propia sangre, de su sangre de España, ¿qué querrá entonces escuchar? Porque quien no quiera atender a la música de su sangre, a ninguna otra música atenderá, ni siquiera a la divina, a la que Dios compone, entre nubes de incienso, todas las mañanas.

Caído más allá de las últimas simas de la historia de la poesía española, hay un ancho arco iris. Cuidando sus colores, pendientes de sus tonos, vivimos —y han vivido— los pocos eruditos que han llevado en España, con más decoro que estridencia, este nombre. Todos, y cada uno, hemos vivido vigilando un color, esclavos de una zona; y con ella —con él— hemos intentado salvarnos. Yo voy a pretender

salvarme esta noche en un rojo, no tanto porque sea éste primer peldaño de una altiva y policroma escala, como porque con él —con el rojo— tiene antigua y no olvidada deuda mi alma. Ya veréis después cómo si algún color late, vivo y ardiente, en mi obra, si con algún pedazo de arco iris tiene que contar quien intente, con responsabilidad, mi psicoanálisis, es, precisamente, con el rojo.

Un gran río de sangre corre por la poesía española. Ella misma es casi sólo eso: un cárdeno Ebro, cuyo Reinosa son unos Infantes castellanos, y unas bodas andaluzas su Mediterráneo.

La poesía española amanece entre sangre. Su alba es sanguinolenta y hasta rezuma sangre la luna que a esa alba precede.

*Ocho cabezas traía
en el arzón del caballo,
colgadas de los cabellos
que se vienen desangrando.*

Es el poema de los Infantes de Lara. Una cruenta historia de resentimientos y venganzas familiares. Con ella da sus primeros pasos el castellano y ensaya, con ella, Castilla su primera poesía. Con sangre del infante don Gonzalo. Sangre del hinchado y rojo cohombro que bañó el tierno cuerpo.

*Toma agora tú un cohombro,
fínchalo de sangre viva
y arrójaselo a Gonzalo,
aquel que el azor tenía...
El hombre tomó el cohombro
y de sangre lo teñía;
dio con él a don Gonzalo;
en sangre untado lo había...*

Sangre sobre la mesa del macabro banquete. Goteando en el suelo. En manos del cautivo y en la espantosa mueca del ocaso. Sangre en la espada del expósito y en el brial de doña Lambra y en la golilla de Ruy Vázquez.

Un viento de sangre sacude los versos de este viejo poema español, cuyas asonantes sudan sangre como los milagrosos Cristos de nuestras milagrosas iglesias, anunciando ya el signo sangriento que la poesía española habría de tener después.

Sería demasiado largo rastrear, como erudito Sherlock Holmes de poetizados o poéticos crímenes, toda la herencia de sangre que a la poesía española dejó el Cantar de los Infantes de Lara. Sólo cabe, dentro de la estrechez que ser un número más dentro de un programa de radio me impone, mancharme los dedos velozmente, aquí y allí, a través de ocho siglos de sangrienta poesía, para, como pintor que boceta con premura su cuadro aprovechando las últimas luces de la tarde, mancharos después, apresuradamente, los oídos.

Es no sólo Lope de Vega, en quien la sangre anda a la vez en la vida y en la obra. Es no sólo Cervantes o el P. Sigüenza, para quienes sangre es sinónimo de saludable ejemplo. Ni siquiera Virués, que construye con sangre sus tragedias. Sino hasta Garcilaso, el poeta de la rara exquisitez, de la fina cortesanía, el sefírico madrigal y el refinado trino. Es Garcilaso, por cuya poesía corre un subterráneo hilo de sangre, que revienta a veces en flores que dan, a la vez, densidad y gracia a sus versos:

*Unos en bruto lago de su sangre,
cortado ya el estambre de la vida,
la cabeza partida revolcaban;
otros claro mostraban expirando,
de fuera palpitando las entrañas,
por las fieras y extrañas cuchilladas...*

*Lloraban una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada.
Cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre la hierba degollada...*

Si el siglo XVIII, engalicado, afeminado, empelucado de corazón y cabeza, olvidó la tradición y huyó de la sangre, asustado de su color, de su olor y de su fiebre, el Romanticismo la vuelve a exaltar, hasta acabar en una álgida borrachera de sangre.

Eso es *Don Álvaro*, eso es *El Trovador*, eso *Traidor, inconfeso y mártir*. Por eso resucita el Duque de Rivas en *El moro Expósito* la trágica leyenda de los Lara. «Fígaro» se suicida por eso: para dejarnos la mejor herencia española —sangre de suicidio— manchando su última lectura, su última hora de amor y sus últimos muebles con sangre.

«Fígaro» sacrifica, sobre todo, su vida, para animar, con su sacrificio, la llama sagrada de la sangre. Antonio Machado hace, pensando en «Fígaro», su romance de los Alvargonzález.

*Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea...*

*A la vera de la huerta
quedó Alvargonzález muerto.
Tiene cuatro puñaladas
entre el costado y el pecho,
por donde la sangre brota,
más un hachazo en el cuello...*

*Hasta la Laguna Negra,
bajo las fuentes del Duero,
llevan el muerto, dejando
detrás un rastro sangriento...*

*Martín que estaba en la huerta
cavando sobre su azada
quedó apoyado un momento;
frío sudor le bañaba
el rostro.*

*Por el Oriente,
la luna llena, manchada
de un arrebol purpurino,
lucía tras la tapia
del huerto.
Martín tenía
la sangre de horror helada.
La azada que hundió en la tierra
teñida de sangre estaba.*

Pensando en «Fígaro», hace Valle-Inclán su *Cabeza del Bautista*, Benavente su *Malquerida*, Darío su *Canto de la sangre*:

*Sangre de Abel. Clarín de las batallas....
Sangre de Cristo. El órgano sonoro...
Sangre de los martirios. El salterio.*

*Hogueras, leones, palmas vencedoras;
los heraldos rojos con que del misterio
vienen precedidas las grandes auroras...*

*Sangre que la Ley vierte.
Tambor a la sordina.
Brotan las adelfas que riegan la Muerte.
Y el rojo cometa que anuncia la ruína.*

*Sangre de los suicidas. Organillo.
Fanfarrias macabras, responsos corales,
con que de Saturno celébrase el brillo
en los manicomios y en los hospitales.*

En nuestra última y mejor poesía, García Lorca sobre todo ha rendido su sangriento tributo a la roja tradición española, con su *Romancero gitano* primero, y después con sus *Bodas de sangre*. Recuérdese, por ejemplo, *Reyerta*, donde aparece ya, con clara personalidad, la sangre:

*En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces...*

*Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes...*

*El juez, con la Guardia Civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.*

En el prendimiento de *Antoñito el Camborio* recrimina García Lorca al gitano, porque se ha dejado prender sin bañarse antes en sangre:

*Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.*

*¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.*

Y como avergonzado de la recriminación del poeta, muere Antoñito como un legítimo hijo de España:

*En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir...*

*Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil...*

*Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.*

En el *Martirio de Santa Olalla*, en fin, son los pechos cercenados de la santa los que tiran de la pluma del poeta:

*Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda...*

Pero a mí sobre todo, más que a ningún otro escritor español, me ha perseguido con ternura el rojo fantasma de la sangre. O yo acaso a él, que cualquiera sabe cuándo es uno perseguidor y cuándo perseguido.

Ya en algún poema de adolescencia, malo —habla Rainer María Rilke— como de esa edad, se advertía un vago gusto por la sangre, que maduró después y se hizo hondo y potente regusto. (Que sobre el cielo del incendio, cada sangrienta estrella tenía la roja angustia de un desgarrado corazón —venía a decir poco más o menos aquel pobre poema).

Luego...

Luego he hecho *La muerte de un ángel*, he hecho *Maternidad*, he hecho *Crimen*, he hecho *La fiesta de la sangre*, la contribución más tensa —no la mejor— que se ha hecho a la sangre en España.

De *Crimen* es «aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador», y de la que fluye «un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón». De *Crimen*, también, aquel otro «gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una

calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares».

En *Maternidad* cuenta Amalia este sangriento sueño a su madre: «Me herían, me sajaban, me rasgaban la carne, me sangraban por miles y miles de heridas. Era sobre un sueño de sangre y cristal por donde andaba yo entonces... Enrojecía bajo mi cuerpo el esponjoso oleaje. Sorbían, bebían, chupaban de mi sangre mil redondos lobeznos blancos, mil sanguijuelas de algodón, mil vampiros ávidos. Para cada herida había una bola de algodón que, en vez de restañar, chupaba insaciable... Se iba empapando de mi sangre en fuga todo un inmenso océano de huata...»

Y, para terminar, he aquí un fragmento de mi sanguinaria y sanguinolenta *Fiesta de la sangre*: «Todos contra uno. Todos apuñalándolo. Le manaba la sangre por el cuello y costados, mientras huía por una larga calle. Se le caía el corazón, y se paró un instante a alcanzarlo, para seguir después la trágica fuga. Caía la sangre sobre las aceras, sobre los quicios de las puertas, sobre las agudas esquinas. Perros y niños pululaban tras los cuajarones, en ardorosa pelea. Lamían unos y otros apresuradamente. Y mientras la lengua andaba aún sobre la sangre en flor, ya los ojos acariciaban el charco inmediato.»

Agustín Espinosa nace en el Puerto de la Cruz (Tenerife) el 23 de marzo de 1897. Entre 1911-17 estudia el bachillerato en La Laguna; es el período en que inicia su labor literaria, bajo la influencia de Rubén Darío. A los 17 años se traslada a Granada para iniciar los estudios de Filosofía y Letras. Allí conocería a María Ana, que será la protagonista de algunos de sus textos, entre ellos de *Crimen*. Estudia en Madrid y se doctora con una tesis sobre Clavijo y Fajardo. Catedrático de Instituto en 1928. En 1936 se opera una curiosa conversión falangista que, sin embargo, no impedirá que sea retirado de su cátedra, debido a su vinculación al activismo surrealista y al hecho de haber sido el autor de un texto tan revulsivo como *Crimen*. En 1938 le llegará la orden de reposición, pero ya entonces su salud se halla sensiblemente debilitada. El 28 de enero de 1939 muere en Los Realejos (Tenerife).

Manuel Almeida (Gran Canaria, 1954), es profesor de Lengua Española de la Universidad de La Laguna. En la actualidad es Director del Departamento de Filología Española de dicha Universidad. Ha desarrollado una línea de investigación centrada en el análisis sociolingüístico del español de Canarias y sus vinculaciones con el andaluz y el español de América, de la que son resultado sus publicaciones *El habla rural de Gran Canaria* (1989) y *El español de Canarias* (1989), en colaboración. Tiene en prensa *El habla de Las Palmas de Gran Canaria. Niveles Sociolingüísticos y Diferencias sociales en el habla de Santa Cruz de Tenerife*. Colabora en diversas publicaciones del Archipiélago con artículos de Crítica Literaria. Es Secretario de Redacción de *La Página*. Ha publicado dos libros de poemas: *Rotaciones* (1984) y *La sombra edificada* (1987).



Biblioteca Básica Canaria

1. *Historia de la Literatura Canaria*: María Rosa Alonso.
2. *Romancero Tradicional Canario*: Maximiano Trapero.
3. *Lírica Tradicional Canaria*: Maximiano Trapero.
4. B. CAIRASCO DE FIGUEROA: *Antología poética*.
5. Antonio DE VIANA: *Antigüedades de las Islas Canarias*.
6. Silvestre DE BALBOA: *Espejo de paciencia*.
7. Fr. Andrés DE ABRÉU: *La vida de San Francisco*.
8. Cristóbal DEL HOYO, Vizconde de Buen Paso: *Carta de la Corte de Madrid*.
9. José DE VIERA Y CLAVIJO: *Historia de Canarias*.
10. José CLAVIJO Y FAJARDO: *El pensador*.
11. Tomás DE IRIARTE: *Fábulas Literarias*.
12. Nicolás ESTÉVANEZ: *Fragmentos de mis memorias*.
13. Benito PÉREZ GALDÓS: *La Fontana de Oro*.
14. Luis y Agustín MILLARES CUBAS: *Antología de cuentos*.
15. Benito PÉREZ ARMAS: *La vida, juego de naipes*.
16. Ángel GUERRA: *La lapa y otros cuentos*.
17. *Ensayistas canarios*: Alfonso Armas Ayala.
18. Miguel SARMIENTO: *Obra Narrativa*.
19. Domingo RIVERO: *Obra Completa*.
20. *Antología de la Poesía de finales del siglo XIX*: María Rosa Alonso.

21. Manuel VERDUGO: *Estelas y otros poemas*.
22. Tomás MORALES: *Las Rosas de Hércules*.
23. Alonso QUESADA: *Insulario (Verso y Prosa)*.
24. Saulo TORÓN: *El caracol encantado y otros poemas*.
25. Francisco IZQUIERDO: *Medallas y otros poemas*.
26. Claudio DE LA TORRE: *En la vida del señor Alegre*.
27. Emeterio GUTIÉRREZ ALBELO: *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*.
28. Fernando GONZÁLEZ: *Antología poética*.
29. Agustín ESPINOSA: *Crimen y otros textos*.
30. Josefina DE LA TORRE: *Poemas de la isla*.
31. Domingo LÓPEZ TORRES: *Obra Completa*.
32. Pedro GARCÍA CABRERA: *Entre cuatro paredes, Transparencias fugadas y Dársena con despertadores*.
33. Pedro PERDOMO ACEDO: *Antología poética*.
34. Pedro LEZCANO: *Paloma o Herramienta*.
35. Agustín MILLARES SALL: *La palabra o la vida*.
36. Félix CASANOVA DE AYALA: *Poesía*.
37. Manuel PADORNO: *El Nómada sale*.
38. Arturo MACCANTI: *El eco de un eco de un eco del resplandor*.
39. Luis FERIA: *No menor que el vacío*.
40. Justo JORGE PADRÓN: *Antología poética 1971-1988*.
41. Lázaro SANTANA: *Bajo el signo de la hoguera*.
42. Eugenio PADORNO: *Teoría de una experiencia*.
43. Juan JIMÉNEZ: *Itinerario en contra*.
44. Isaac DE VEGA: *Conjuro en Ijuana*.
45. Rafael AROZARENA: *Mararía*.

46. Alfonso GARCÍA RAMOS: *Guad.*
47. Juan Manuel GARCÍA RAMOS: *Malaquita.*
48. J. J. ARMAS MARCELO: *El árbol del bien y del mal.*
49. Luis LEÓN BARRETO: *Las espiritistas de Telde.*
50. Juan CRUZ RUIZ: *Crónica de la nada hecha pedazos.*
51. Luis ALEMANY: *Los puercos de Circe.*
52. Nivaria TEJERA: *El barranco.*
53. Víctor RAMÍREZ: *Cada cual arrastra su sombra.*

Se acabó de imprimir
el día 12 de febrero de 1990,
en los talleres de
MARIAR, S. A.,
de Madrid.

La obra de Agustín Espinosa, lúdica, radical, de una tensión expresiva poco común, es uno de los más claros ejemplos de lo que puede suponer la actividad literaria cuando está guiada por un sentimiento creativo riguroso y por una firme y nada sospechosa conciencia de renovación. Miembro activo de las vanguardias y del movimiento surrealista, entre sus páginas podemos encontrar, gozosos, algunos de los hallazgos más sorprendentes de nuestras letras.



Biblioteca Básica Canaria



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

socadem